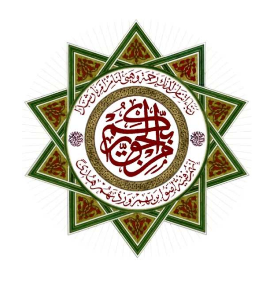
جامعة العلوم الإسلامية العالمية
كليـــــة الدراســــات العليــــا
قـــــسم اللغـــــة العربيـــــة



التشبيه التمثيلي بين السّعة والإيجاز في الشعر الجاهلي

"دراسة فنية جمالية"

إعـداد

بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة

إشراف

أ. د. عفيف محمد عبد الرحمن

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية

"الدراسات الأدبية والنقدية" في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

عمان ، 2015/01/19 م

تفويض

أنا بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة ، أفوض جامعة العلوم الإسلامية العالمية بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع: ....

التاريخ: ..١٩/٧/٢٠١٥م

قرار لجنة المناقشة

التشبيه التمثيلي بين السّعة والإيجاز في الشعر الجاهلي

"دراسة فنية جمالية"

The Prepresentative Simile between the Capacily and The Brevity in the Pre-Islamic

(Aesthetic Technical Study)

الطالب: بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة

المشرف: أ. د. عفيف محمد عبد الرحمن

نوقشت هذه الأطروحة وأجيزت بتاريخ 2015/01/19 م.

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور	الجامعة	التوقيع
الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن	جامعة العلوم الإسلامية العالمية	....
الأستاذ الدكتور عبد القادر الربّاعي	جامعة العلوم الإسلامية العالمية	....
الأستاذ الدكتور حمدي منصور	الجامعة الأردنية	....
الأستاذ الدكتور عبد الحليم الهروط	جامعة العلوم الإسلامية العالمية	....

الإهــداء

... إلى روحه الطاهرة التي غرست فِيَّ حُبَّ العربية والتّعلّق بالشعر الجاهلي... إلى أبي الأستاذ محمد جبر أبو نصير المصاروة الرّاقد في مثواه الأخير، مع دعواتي له بالرحمة والمغفرة.

... إلى أمّي الفاضلة التي تدعو لي كل وقت وحين، بأن يُيسِّر الله لي "في كل طريق صديق".

... إلى الغالية الصابرة على حياتي الشقية... إلى زوجتي «مُنتهى أبو رضوان» التي احتملتني طويلاً حتى كان هذا الجهد.

... إلى ابني الصغير عبد العزيز الذي لم يحظ بإهداءاتٍ في كتبي السَّابقة.

... إلى أولادي الأعزاء: مثنى، وعبادة، ومحمد، وشيماء، وطيبة.

إليهم جميعاً كل الحبّ والوفاء.

الشكر والتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله الذي أحبَّ العربية وأشاد بِبيانها الساحر المبين، وبعد:

فإنني أشكر لربي شكراً عظيماً على ما وفقني فيه من جهد للوصول إلى هذا الإنجاز الذي كان. ومن ثم الشكر الجزيل لمشرفي الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن الذي كان له الأثر الطيب والتوجيه الحميد في هذا الجهد العلمي، وأدعو الله أن يطيل في عمره، وأن يجزيه عني خير الجزاء.

كما أقدم شكري الجزيل لأساتذتي الكرام، وأخص منهم بالذكر، الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور عبد الحليم الهروط، والأستاذ الدكتور حمدي منصور.

كما لا أنسى أن أشكر للرجل الوفي الذي أفنى عمره في خدمة الدارسين وطلبة العلم ورواد مكتبة الجامعة الأردنية الأستاذ الفاضل داود سليمان حماد "أبو لؤي" على جهوده وتواضعه، وتسهيل كل صعب أمام دراستي.

والشكر الموصول للإخوة والأصدقاء الأوفياء في مكتبة بلدية مأدبا الحبيبة، الأستاذ سلطان أبو الغنم، والسيدات هيا النصيرات، وكفاح المعايعة على ما قدموه من عظيم الخدمة، فلهم الاحترام والتقدير على ما يسروه لي من خدمة لا تُنْسى، وإلى الصديق الوفي محمدغانم الذي بذل جهداً عظيماً في إخراج هذه الأطروحة.

بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة

قائمة المحتويات

التشبيه التمثيلي بين السّعة والإيجاز في الشعر الجاهلي

"دراسة فنية جمالية"

إعداد الطالب

بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة

إشراف

الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن

2015/01/19

ملخص الرسالة

جاءت هذه الدراسة لتبحث في أحد أبرز ألوان البيان العربي، وهو التشبيه التمثيلي، من حيث السعة والإيجاز في الشعر الجاهلي، إذ كان هذا التشبيه، مثار اهتمام الشعراء العرب في الجاهلية بشكل كبير وبارز للعيان، وقد ظهر في هذا الشعر تشبيهات تمثلية واسعة وممتدة اتسعت للقص، وحملت دلالات رمزية وإيحائية عبرت عن مواقف الشعراء وآرائهم من عدة قضايا حياتية، كالموت والحياة.

وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول وخاتمة، لتبحث في التشبيه التمثيلي وأنماطه، ثم بعد ذلك جاءت فصول أخرى للحديث عن التوسّع في هذا التشبيه التمثيلي، وأنماط هذا التوسع، ثم مصادره ومحاوره، وصولاً إلى مقومات هذا التشبيه التمثيلي الواسع، من حيث التمدد والإطالة في الوصف وترك المشبه والحديث عن المشبه به في أبيات عديدة. وقد وفّر شعراء هذه التشبيهات كل ما يلزم من عناصر الحركة والصوت واللون، والعناية بالجزئيات والتفاصيل الدقيقة ضمن أمكنة وأزمنة موحية وبلغةٍ قوية ورزينة وجزلة ومُجَسِّمَةٍ في قصٍّ حكائي ممتع، وبموسيقى وإيقاعات عذبة موحية رامزة.

وقد انتهت الدراسة إلى تحليل ثلاثة نماذج من هذه التشبيهات الواسعة ضمن محاور الإنسان، في تمثيل الرجل وتمثيل المرأة ومحور الحيوان في تمثيل الناقة وتشبيهها بالحمار الوحشي.

وقد جاءت الخاتمة لتعرض أهم النتائج والتوصيات التي توصّل إليها الباحث، بعد دراسته المستفيضة لهذا التشبيه التمثيلي الواسع.

The Prepresentative Simile between the Capacily and the Brevity

In the Pre-Islamic

(Aesthetic Technical Study)

Prepared By

Bashar Mohammad Jabr Abu Nasier

Supervisor

Prof. Dr. Afeef Mohammad Abd Al-Rahman

19/01/2015

Abstract

This study came to examine one of the most prominent colors of Arab Statement. The representative according to capacity and concision in representativeness poetry. As it was one of pre Islamic Arab poets interests. It has appeared in this poetry widely and expanded reached to cutting and it had symbolic expressed the situations of the poets and their opinion of several issues of life and death.

This study consists of five chapters and a conclusion to discuss the analogy and it's definitions, sections and tools.

The other chapters talk about the expansion of this analogy patterns representative this expansion and its resources to viable interlocutor of this analogy representativeness.

In this description the poets left suspect many verses provided the poets such analogies and the necessary elements of the movement, sound, color and caring of details of time and places for suggestive language in narrative with fresh rhythms symbolizing.

This study finished to analyze three models of these wide analogies during the human axs in representation of man or woman according to the representation of camel and stocks it as zebra.

The conclusion of the study shows the most important results and recommendations of the researchers after his extensive study of this wide, analogy representativeness.

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على النبيّ العربي الأمين الذي بعثه الله بلسانٍ عربي مبين فقال "إنّ مِنَ البيان لَسِحرا".

فإننا نؤكد أنَّ الشعر الجاهلي هو بدايات الشعر العربي، بل هو أساسه الذي أرسى مبادئ صياغته الشعرية شعراء فحول كامرئ القيس وزهير بن أبي سلمى والأعشى وغيرهم الكثير، إذ أوصلوا هذا الشعر إلى صورة فنية عالية الجودة محكمة الإتقان؛ فإذا هو كامل الصِّياغة، تراكيبه تامة، لها دلالاتها ورموزها، فلا قصور، ولا عجز، وبذلك يكون هذا الشعر قد شكّل رقياً في اللغة والتصوير والموسيقى والمشاعر والأحاسيس، وحمل معاني عديدة منها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي معبراً عن حياة المجتمع العربي في العصر الجاهلي.

إن من يقرأ النصوص الشعرية في العصر الجاهلي وما تلاه من عصور يجد أنّ هناك غَلبةً للصور المجازية على لغة الشعر العربي، وأساليبه الفنية في التعبير عن المعاني المختلفة، وعن قدرتها على رصد المواقف والتعبير عما يجول في نفوس أولئك الشعراء من أفكار، ورؤى ومشاعر بثّوها من خلال صور مجازية تشبيهية؛ إذ يُعدُّ التشبيه لوناً من ألوان التعبير الجميل المؤثر، تألفه النفوس البشرية بالفطرة، حين يدعوها إلى ذلك غرض أو أخر من أغراضه التي رصدها البلاغيون القدامى والمحدثون الذين اختلفت آراؤهم، وتنازعت مواقفهم من هذا التشبيه وأقسامه وخاصة التمثيلي منه، كما سيأتي في الدراسة لاحقاً.

لقد كان التشبيه بشكل عام، والتمثيلي منه بشكل خاص حاضراً بشكل كبير في الشعر الجاهلي؛ إذ كان التشبيه التمثيلي بارزاً منذ أقدم العصور الأدبية في تراثنا العربي منذ امرئ القيس الكنديّ أشهر شعراء العرب الجاهليين الذي يُعَدُّ أباً للتشبيه التمثيلي العادي (غير الواسع).

وقد استرعى نظري من خلال مطالعاتي المتكررة المستمرة لكثير من نصوص الشعر الجاهلي التي اهتم شعراؤها بالتشبيه، بروز ظاهرة فنية تمثلت بشيوع ظاهرة التوسّع والتمدد في تشبيهاتهم التمثيلية عند كثير منهم حتى أصبحت تشبيهاتهم قطعاً نابضة بالحياة بما فيها من مشاهد وتفاصيل وجزئيات وألوان لافتة للنظر من خلال ترك الحديث عن المشبه والتوسع في الحديث عن المشبه به في أبيات تقصر أو تطول، حتى بلغت أبيات بعض هذه التشبيهات الثلاثين بيتاً، أو يزيد داخل القصيدة الواحدة، وبذلك يفصّل أولئك الشعراء من خلال قَصهم في الأحداث والصراع، ويبرزون الصّفات والأحوال والحركات والأصوات والألوان، ويبثون من خلال هذا التوسّع مشاعرهم وأحاسيسهم ويعبرون عن مواقفهم من قضايا الحياة والموت، والتحدي، والفرح، والحزن، وقضايا إنسانية عديدة، ضمن محورين رئيسين هما محور الإنسان بشقيه؛ تمثيل الرجل وتمثيل المرأة، ومحور الحيوان بشقيه أيضاً، تمثيل النّاقة وتمثيل الحصان.

إنّ هذا التشبيه التمثيلي الواسع، هو صبغ بلاغي متسع ومركّب فيه صنعة الفن، وإصابة الفكر، ودقة البناء، إذ يقوم هذا التشبيه على مجموعة من المقومات والإيحاءات، من أهمها العناية بالتفاصيل والجزئيات، ومتابعة عناصر الحركة والصوت واللون، والاهتمام باللغة، وبالمكان وبالزمان، ليتشكل من كلِّ ذلك منحى قصصي، ذو دلالات وإيحاءات رمزية عميقة.

تناوب الدارسون والنقاد والبلاغيون على تناول الشعر الجاهلي بالبحث والتحليل والدراسة والتعليل، وتطرقوا إلى صور ذلك الشعر الفنية ضمن مناهج نقدية مختلفة، وظهرت عدة مؤلفات من كتب ورسائل جامعية تناولت التشبيه بشكل عام والتشبيه التمثيلي في الشعر الجاهلي بشكل خاص،

ومن هذه الكتب، "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" لنصرت عبد الرحمن، و"الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية" لإبراهيم عبد الرحمن، و"دراسات في الشعر الجاهلي" ليوسف خليف، و"مقالات في الشعر الجاهلي" ليوسف اليوسف، و"شعرنا القديم والنقد الجديد" لوهب رومية، ودراسات عديدة قام أصحابها بتحليل أشعار الجاهليين ونقدها، كما في "الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سُلمى" لعبد القادر الرّبّاعي، وغيرها من تلك الدراسات التي بحثت في فن التصوير، ومنه التشبيه في شعر الجاهليين. ولكنهم لم يولوا هذا النوع من التشبيه العناية وإبراز المعالم والمقومات.

ولعل أبرز تلك الكتب الحديثة التي تناولت موضوع التشبيه التمثيلي الواسع كتاب عبد الحميد المعيني "اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي"، إذ يُعَدُّ هذا الكتاب من المراجع المهمة لكل من أراد البحث في التشبيه التمثيلي الواسع، من حيث إنه سمة من سمات اللوحات الفنية في الشعر الجاهلي،إذ حفل هذا الكتاب بالكثير من المقطوعات الشعرية، وأشهر شعرائها، وأبرز محاورها.

كما ظهرت بعض الرسائل الجامعية التي تطرقت لهذا النوع من التشبيه، ومنها رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان: "التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي" لناصر المساعفة، ورسالة أخرى تناولت التشبيه التمثيلي في العصر الأموي، مستعرضة وجود هذا النوع من التشبيه التمثيلي في العصر الجاهلي، وهذه الرسالة حملت عنوان: "التشبيه في شعر العذريين" لمؤلفتها آسيا الموسى.

جاءت هذه الرسالة في أربعة فصول وخاتمة بالاعتماد على التحليل الفني والجمالي.

يأتي الفصل الأول للحديث عن التشبيه التمثيلي من حيث اللغة والمصطلح، وعناية البلاغيين القدماء به، ومحاولة التعرف على مواقعه وأنماطه ومسمياته. أما الفصل الثاني، فقد تمّ الحديث فيه عن أبرز أنماط التشبيه التمثيلي الواسع من خلال استخدام أدوات التشبيه أو حذفها، وكان للتشبيه الدائري مجال رحب للحديث عنه في محاولة استعراض أهم الآراء التي دارت حوله. كما بحث هذا الفصل

أبرز مصادر ومحاور التشبيه التمثيلي الواسع، ضمن محوري الإنسان والحيوان، في تمثيل كل من الرجل والمرأة والناقة والحصان.

وكان الحديث في الفصل الثالث عن أبرز مقومات التشبيه التمثيلي الواسع وما حمله من دلالات، ومن هذه المقومات، التوسع في الحديث عن المشبه به، وعن التفاصيل، والمكان والزمان واللغة والبناء القصصي والموسيقى والمواقف الرمزية والإيحائية.

أما الفصل الرابع والأخير فقد جاء دراسة فنية جمالية تطبيقية على ثلاثة تشبيهات تمثيلية واسعة من الشعر الجاهلي، أولها تشبيه المرأة الثَّكلى لأبي ذؤيب الهذليِّ، وثانيها تشبيه الدّرة للأعشى، وآخرها تشبيه الحمار الوحشي لأوس بن حجر، إذ قمنا بتحليل هذه التشبيهات الثلاث ضمن المقومات التي فصّلنا فيها الحديث في الفصل الرابع.

وقدمت الخاتمة النتائج والتوصيات، راجياً من الله – عز وجل – التوفيق والسّداد لخدمة الشعر العربي بعامة والشعر الجاهلي هذا الشعر الأصيل الجميل بخاصة. ولله الحمد على فضله وكرمه ونعمه، والشكر الجزيل والموصول للأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن المشرف على هذه الرسالة، الذي بذل الجهد في توجيهي وإرشادي، كما لا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور عبد الحميد المعيني الذي لفت نظري إلى هذا الموضوع، إذ أفدت من محاضراته، ومن كتاباته القيّمة.

كما لا أنسى أن أشكر الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة، وتقديم النصائح لإخراج هذا الجهد العلمي بصورة أفضل، إذ الكمال لله، فإن أخطأتُ فمن نفسي، وإن أصبت فمن الله، والله المستعان في كل الأمور.

بشار محمد جبر أبو نصير المصاروة

مأدبا – الأردن

2014/07/03

الفصل الأول

التشبيـه التمثيلي

- اللغة والمصطلح.
- التشبيه التمثيلي عند البلاغيين القدماء.
- مواقع التشبيه التمثيلي.
- أنماط التشبيه التمثيلي.

الفصل الأول

التشبيه التمثيلي

التشبيه التمثيلي: اللغة والاصطلاح

لُغَةً:

أورد صاحب اللّسان كلمة: مِثْلِ، وقال بأنها: كلمةُ تَسْوية، يُقال: هذا مِثْلُهُ ومَثَلُهُ، كما يُقال: شِبْهُهُ وشَبَهُهُ. بمعنىً. قال ابن بري: "الفرقُ بين المماثلةِ والمساواةِ، أنَّ المساواةَ تكون بين المختلفين في الجِنْسِ والمُتَّفقين؛ لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار، لا يزيد ولا ينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا في المُتَّفقين، نقول: نَحْوُهُ كَنَحوِهِ، وفِقْهُهُ كَفِقْهِهِ، ولونُهُ كلونِهِ، وطَعْمُهُ كطَعْمِهِ، فإذا قيل: هوَ مِثْلُهُ في كذا، فهو مساوٍ لَهُ في جهةٍ دون جهةٍ، والعَرَبُ تقول: هَوَ مَثيلُ هذا، وهُمْ أُمَيْثَالُهُم، يريدون أنَّ المشبّه به حقير، كما أنَّ هذا حقير[1].

ومَاثَل الشيءَ: شابَهَهُ، ومَثّلتُ له كذا تمثيلاً؛ إذا صَوّرْت له مثالَهُ بكتابةٍ وغيرها، وفي الحديث: "أشدُّ النّاسِ عذاباً مُمَثِّلٌ من الممثلين: أي مُصوِّر"[2].

ومَثَّل التماثيلَ وَمَثَّلَها: صَوَّرها. قال طرفة [من الطويل]:

أَتَعْـــرِفُ رسْـــمَ الـــدّارِ قَفْـــراً منازِلُـــهُ   كجَفْـــنِ اليمـــانيِّ زخْـــرَف الوَشْـــيَ ماثِلُـــهْ[3]

---

(1) أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م13، دار صادر، بيروت، مادة: (مَثَل).
(2) المصدر السابق، مادة: (مَثَل).
(3) ديوان طرفة ابن العبد، دار صادر، بيروت، د. ط، 1980، ص76؛ وانظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (538هـ)، أساس البلاغة، ط1، تحقيق: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، مادة: (مَثَلَ).

اصطلاحاً:

قرنت المعجمات العربيّة بين كلمة "التشبيه" وكلمة " التمثيل" وجعلتهما متحدتين في المدلول، كما جاء في التعريف اللغوي للتشبيه، وقد ترتب على ذلك مشكلة اصطلاحية في كتب البلاغة، وخاصة القديمة منها، حيث دار سؤال مفاده: هل تترادف كلمة التشبيه والتمثيل في المدلول البلاغي، أم أنهما تختلفان في هذا الوجه، أو ذاك؟

إنّ الأساس الذي تحوم حوله آراء كثير من البلاغيين عن التمثيل والصورة في التشبيه يقف على أرضية فسيحة مِنْ دراسة أحد أركان التشبيه، ألا وهو وجه الشبه[1].

وقد قسَّم البلاغيون القدماء والمعاصرون وجه الشبه من حيث الإفراد والجمع ثلاثة أقسام[2]:

أولها: وجه الشّبه المفرد، والمراد به ما يُعدّ في العُرْفِ واحداً، لا الذي لا جُزء له أصلاً، وذلك كالحُمْرة في تشبيه الخد بالورد مثلاً، فإنها تشتمل على مطلق اللونيّة والقبض للبصر، ولكنها مع ذلك تُعَدُّ وجْهاً واحداً[3].

ثانيها: وجه الشّبه المركب، سواء أكان مركباً اعتبارياً يجعله بمنزلة الواحد، بأن يكون حقيقة ملتئمة، أم كان أوصافاً مقصوداً من مجموعها إلى هيئة واحدة. ووجه الشبه المركّب، إمّا أن يكون حسّيا، كقول البحتري في شقائق النّعمان[4]:

شقائِقٌ يحْملنَ النّدى فكأنَّهُ   دموعُ التصابي في خدودِ الخرائدِ

فوجه الشّبه بين الشقائق في تلك الحالة، وبين الدّموع في خدود الخرائد صورة حسّية مركبة مِن نُقَطٍ بِيْضٍ مُتَرَجْرِجة في فسحة حمراء.

---

(1) أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، ط1، وزارة التعليم العالي، العراق، 1982م، ص297.
(2) علي الجندي، فن التشبيه، ط1، مكتبة نهضة مصر، ج1، القاهرة، 1952، ص139.
(3) مطلوب، البلاغة والتطبيق، ص297.
(4) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1963، م1/ ص623.

وإمّا أن يكون عقلياً كقول أبي الفضل المكيالي[1]:

كـــــمْ والـــــدٍ يحـــــرِمُ أولادَهُ وخَيْـــرُهُ يحظَـــى بـــهِ الأَبْعَـــدُ
كـــالعَيْنِ لا تنظُـــرُ مـــا حولهـــا ولَحْظُهـــا يُـــدْرِكُ مـــا يَبْعُـــدُ

فوجه الشبه في البيتين السابقين مركب عقلي؛ هو حرمان الأقرب المُسْتَحِق، ونَيْل الأبعد الذي لا يَسْتحِق.

وثالثها: وجه الشّبه المتعدّد: وهو ما ليسَ واحداً، ولا منزلاً منزلة الواحد، وذلك أن يذكر في التشبيهِ عدد من أوجه الشبه: شيئين، أو أشياء على وجه الاستقلال، فلا يتقيّد بعضها ببعض، بل كل واحد منفرد بنفسهِ، كقول ابن الرومي[2]:

كالـــدَّهرِ فـــي النَّفْـــعِ والمَـــضرَّةِ والـــــــحُنْكةِ لكـــنَّ رَيْبَـــه غَـــضَبُهْ

فالمشبه في هذا البيتِ أشركه الشاعر مع الدّهر في صفات متعددة هي النّفع والمضرّة والحُنْكةُ، وكلُّ صفةٍ من هذه الصّفات مستقلة عن الأخرى مختلفة عنها.

ويرى بعض البلاغيين أنَّ الفَرْق بين وجه الشَّبه المتعدد ووجه الشَّبَهْ المركّب هو أنَّ وجه الشّبه المتعدد لا يجب فيه الترتيب، فيجوز تقديم بعضه على بعض، وأنّه إذا سقط بعضه لا يختل التشبيه، ولا يتغير حال الباقي، بخلاف وجه الشّبه المركّب؛ إذ لا يجوز فيه التقديم، أو الحذف؛ لأنَّ ذلك يؤدي إلى اختلاله وتغيير صورته[3].

إنَّ التشبيه التمثيلي ما هو إلا نمط تشبيهي يعتمد على وجه الشبه المنتزع من متعدد، وهو أبلغ من غيره؛ لما يحتوي على وجه من التفصيل الذي يحتاج إلى إمعان، وفكرٍ، وتدقيق نظر، فيحتاج إلى كدّ في فهمه لاستخراج الصورة المنتزعة من عدةِ أمور حسيّة كانت، أم غير حسيّة، "فهو يكسب القول

(1) مطلوب، البلاغة والتطبيق، ص298.
(2) ديوان ابن الرومي، ط1، ج3، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، 2000، ص407.
(3) مطلوب، البلاغة والتطبيق، ص299.

قوة حتى إذا وقع في المدح كان أعون للعطف، وأنبل في النّفس، وإذا وقع في الذّمِ كان وقْعُهُ أشد، وإذا وقع في الفخرِ كان شأوهُ أبعد، وموقعه أعمق". ومنه قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّا۟ئَةُ حَبَّةٍ﴾ [البقرة: 261]. فالمشبه هم المنفقون في سبيل الله، والمشبَّه به ليست الحَبّةُ وحدها، ولكنه الحبّةُ التي أنبتت سبع سنابل تحتوي كل سنبلة منها مئة حبّة، والجامع بينهما ليس التكاثر وحده أو التنامي وحده، أو التوالد وحده، إنّما هذه جميعاً، فالوجه منتزع من أمور متعددة، وهي الهيئة الحاصلة عن التكاثر والتنامي(1).

إذن فالتشبيه التمثيلي هو "ما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من أمور متعددة، حيث يشتمل على التصوير، لا على النّقل الجامد في إرساء العلاقة بين الطرفين، كقول النابغة الذبياني في نفوذ قرن الثّور من صفحة الكلب(2):

كأنَّـــهُ خارجـــاً مِـــنْ جنـــبِ صـــفحتهِ   ســـفّود شَـــربٍ نـــسوهُ عنـــدَ مُفْتـــأَدِ(3)

تشبيه التمثيل هو ما كان الوجه فيه هيئة منتزعة من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثمَّ يستخرج من مجموعها وجه الشبه، فيكون سبيله سبيل الشيئين يُخرَج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حالة الإفراد، ولا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتُحفظ صورتهما، فهو تشبيه تمثيلي، ومثال ذلك قوله عز وجل: ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُوا۟ ٱلتَّوْرَىٰةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًۢا﴾ [الجمعة: 5].

فالمشبّه مُنتَزَع من أحوال الحمار؛ إذ إنه يحمل الأسفار التي تضم المعارف والعلوم وثمار العقول، ولا يَفْقَهُ ما فيها، ولا يُعْنى ما تحويه من معرفة وعلم، ولا يفرِّق بينها وبين سائر الأحمال التي

---

(1) مختار عطية، علم البيان، وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2004، ص48.

(2) أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة البابي الحلبي، 1948، ص32.

(3) السفّود: حديدة يُشوى بها؛ والشَّربُ: القومُ يشربون؛ المفتأد: موضع الشيء؛ وانظر: الهاشمي، جواهر البلاغة، ص214؛ والمراغي، علوم البلاغة، ص268.

قد ينوء بها ظهْره، والتي ليست من العِلْم في شيء، فليس له مما يحمل سوى كَدِّ ظهره، وإثقال كاهلِهِ، فهذا كما نرى مقتضى أمورٍ مجموعة، ونتيجة لأشياء أُلِّفَتْ وجُمِعَ بعضها إلى بعض، والنكتة أنَّ التشبيه بالحمل للأسفار إنما كان يشترك أن يقترن به الجهل، وهذا التشبيه من روائع التشبيهات القرآنية، فهو تشبيه تمثيلي دقيق، غاية في الدِّقة[1].

ومنه قول المتنبي[2]:

يَهُـــزُّ الجـــيشُ حولـــك جانبيـــه كمـــا نَفَـــضَتْ جناحيهـــا العقـــابُ

فوجه الشبه تلك الحركة المزدوجة مِنْ تحريك الجناحين لغاية حريته، وهي صورة متعددة الجوانب تظهر فيها حركة التقدّم، وحركة التراجع، فليست ذات جانب واحد.

وقد يجيء التشبيه على وجهين، الأول: ما كان ظاهر الأداةِ كما في قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ ﴾ [النور : 39].

أما الوجه الثاني: فيكون خفي الأداة، كما في قول امرئ القيس[3]:

إذا قامَتـــا تـــضوَّعَ المِـــسْكُ منهمـــا نَـسيمَ الـصَّبَا جـاءت بـريحٍ مـن القُطْـر

التشبيه التمثيلي عند البلاغيين القدماء.

إنّ عَرْضاً لآراء علماء البلاغة القدماء من خلال تتبع ما قالوه في كتب النقد والبلاغة والفصاحة، وفي غيرها من الكتب يجعلنا نؤكد أنّ أولئك البلاغيين لم يتفقوا في دراسة هذا اللون

---

(1) حفني شرف، التصوير البياني، مكتبة الشباب، القاهرة، 1970، ص114.
(2) ديوان المتنبي، أحمد بن الحسين الجعفي (ت 354هـ)، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ج1، ص205.
(3) ديوان امرئ القيس، ص110. القُطْر: عود البخور.

البلاغي، وإنما اختلفت آراؤهم، وتنازعت مواقفهم منه، حيث يُصَنِّف أحمد مطلوب هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات[1]:

أولها: اتجاه الفصل بين التمثيل والتشبيه، وقد كان من أصحاب هذا الاتجاه أبو عبيدة، إذ نراه عَدَّ التمثيل نوعاً من أنواع المجاز بمعناه الواسِع[2]، ويرى صاحب "نقد الشعر" قدامة بن جعفر أنّ التمثيل مخالف للتشبيه، وقد عدَّه في كتابه ضمن "نعوت أتلاف اللفظ والمعنى"، حيث نراه يجعل من هذا التمثيل مرادِفاً لمدلول ضرب المثل الذي يدخل في باب الاستعارة التمثيلية[3]، وسار على هذا النهج كلٌّ من ابن سناء الخفاجي، وابن أبي الإصبع المصريّ[4].

ويرى العسكري أن التمثيل هو المماثلة[5]. كما عدّه الباقلاني من البديع، وجعله ضرباً من الاستعارة[6]، وكذلك فعل ابن رشيق، حيث عَدَّ المماثلة من ضروب الاستعارة، وذلك أن تمثّل شيئاً بشيء فيه إشارة، ويرى بأن معنى التمثيل اختصار قولك: "مثل كذا وكذا"، ثم نجده يقول: "والتمثيل والاستعارة من التشبيه إلا أنهما بغير أداتِهِ وعلى غير أسلوبه"[7].

---

(1) مطلوب، البلاغة والتطبيق، ص299.

(2) أبو عبيدة "معمر بن المثنى"، مجاز القرآن، تعليق: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، مصر، ج1، ص269.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص182.

(4) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة، 2003، ص2733؛ وابن أبي الإصبع، تحرير التجبير، ط2، تحقيق: حنفي شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1955، ص214.

(5) أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، ط2، مطبعة الحلبي، 1952، ص353-356.

(6) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 1991، ص78.

(7) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص280.

ثانيها: الربط بين التشبيه والتمثيل

ومنه نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى التمثيل على أنّه نوع من أنواع التشبيه، إذْ نراه يقول: "إنّ التمثيل ضرب من ضروب التشبيه، والتشبيه عام، والتمثيل أخصَّ منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كلُّ تشبيه تمثيلاً"[1]، كما نراه يقسّم التشبيه من حيث وجه الشبه إلى قسمين: القسم الأول: غير تمثيلي، والثاني: تمثيلي، وذهب إلى أن التشبيه غير التمثيلي هو ما لا يحتاج إلى تأوّل، أمّا التمثيلي، فهو الذي يحتاج إلى تأوّل، إذ يقول: "واعلم أن الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج إلى تأوّل، والآخر: أن يكون الشبه محصلاً يضرب من التأوّل"[2].

ويشرح الجرجاني قوله بالتفصيل، ويأتي بالأمثلة على كلا النوعين، ويفرِّق بين التمثيل والتشبيه؛ فإذا كان حسيّاً، أي مُدْركاً بإحدى الحواس الخمس الظاهرة (السمع، والبصر، والشم، والذوق، اللمس) فإنَّ التشبيه يكون عنده غير تمثيلي، ويطرح مثالاً على ذلك بأن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة، وإذا كان وجه الشبه عقلياً حقيقياً؛ أي ثابتاً، ومتقرراً في الموصوف (المشبه) كالأخلاق، والغرائز، والطّباع، نحو الكرم، والبخل، والشجاعة، فهو تشبيه غير تمثيلي أيضاً[3].

وأما التشبيه التمثيلي عنده، فهو ما لا يكون وجه الشبه فيه أمراً بيّناً بنفسه، بل يحتاج إلى تأوّل – كما قلنا سابقاً – ويكون ذلك إن لم يكن الوجه حسيَّاً، أو غريزياً، ويطرح مثالاً على ذلك قوله: "هذه حُجَّة كالشمس في الظهور"، ويعلق على هذا المثال بقوله: "وقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها، كما شبّهت فيما مضى الشيء بالشيء من جهة ما أرادتْ مِنْ لون، أو صورة، أو غيرهما، إلا أنك تعلّم أن هذا التشبيه لا يتم إلا بتأوُّل، وذلك أن تقول: حقيقة ظهور الشمس، وغيرها من الأجسام لا

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (في علم البيان)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص204.
(2) المصدر السابق، ص90.
(3) المصدر السابق، ص90-91.

يكون دونها حجاب، ونحوه مما يحول بين العين، وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك، إذ لم يكن بينك وبينه حجاب، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب"[1].

كما بيّن الجرجاني أن وجه الشبه في التمثيل ليس وصفاً ثابتاً بين الطرفين، في حين يكون ثابتاً في التشبيه غير التمثيلي؛ لذا يُعدُّ الجرجاني التشبيه أصلاً، والتمثيل فرعاً له؛ وذلك أن اشتراك طرفي التشبيه في نفس الصفة أسبق تصوراً من اشتراكهما في لازمهما، كما أن تعقّل نفس الصفة أسبق من تعقّل مقتضاها؛ فالحلاوة مثلاً تُتَصَوَّر أولاً، ثم بعد ذلك يرى أنها تستلزم استطابة النّفس، فيعلم أن الاشتراك في نفس الصفة أصل، والاشتراك في لازمها فرع[2].

وبهذا يقرن الجرجاني بين التشبيه والتمثيل، حيث يرى أن بين الأشياء عموماً، وخصوصاً مُطلقاً، فكل تمثيل عنده تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً[3].

أمّا بخصوص قضية التأوّل وعدم التأوّل ففي اعتقادنا أن التماس وجه الشبه أمر نسبيّ، يختلف من شخصٍ إلى آخر، وهذا هو الأساس في التأوّل وعدم التأوّل؛ إذ قد يكون وجه الشبه صريحاً، غير محتاج إلى تأوّل في نظر شخص، وربما يستوي وجه شبه دقيق يلزم إبرازه التمهل في التأوّل في نظر شخص آخر.

ثالثها: المزج بين التشبيه والتمثيل

جعل كثير من البلاغيين التشبيه والتمثيل مترادفين، انطلاقاً من نظرتهم إلى المعنى اللغوي للتشبيه، ومن هؤلاء البلاغيين ابن الأثير الذي أنكر على السابقين من علماء البيان تفريقهم بين التشبيه والتمثيل، وذلك بقوله: "وجدت علماء البيان قد فرّقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً، ولهذا

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص92.
(2) المصدر السابق، ص99.
(3) المصدر السابق، ص95-204؛ وانظر: آسيا أحمد الموسي، التشبيه في شعر العذريين، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية، 2001، ص15.

باباً مفرداً، وهما شيء واحد، لا فرق بينهما في أصل الوضع، يُقال: شبّهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يُقال مثلته به"[1].

لقد اعتمد ابن الأثير في رأيه السابق على الأصل اللغوي لمصطلح التشبيه، ومصطلح التمثيل، سائر على أثر المعجمات العربية في الجمع بين المصطلحين.

أما السكّاكيّ فنراه يسير على خطى ابن الأثير، فلم يبحث التمثيل نوعاً مخصوصاً من التشبيه، ولم يفرد له باباً مستقلاً، لكنه يشير إليه من جهة وجه الشبه، قائلاً: "واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفاً غير حقيقي، وكان منتزعاً من عدة أمور خُص باسم التمثيل، كما في قول الشاعر[2]:

اصـــبرْ علـــى مَـــضضِ الحـــسودِ فـــــإنَّ صَـــــبْرَكَ قاتِلُــــــهْ
فالنّــــــارُ تأكُـــــلُ نَفْـــــسَها إنْ لـــم تَجِـــدْ مـــا تأكلـــه

فإن تشبيه الحسود المتروك مقاولته بالنار التي لا تُمدُّ بالحَطبِ فيسرع فيها الفناء ليس إلا في أمرٍ متوهم، وهو ما تتوهم إذا لم تأخذ معه في المقاولة مع علمك بتطلّبه إيّاها على أن يتوصل بها إلى نفثِهِ مصدور من قيامِهِ إذ ذاك مقام أن تمنعه ما يمدُّ حياته ليسرع فيه الهلاك، وأنه كما ترى منتزع من عدة أمور[3].

ويرى القزويني في تعريف التمثيل: "التمثيل ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور"[4]. وكما جاء في حاشية الدسوقي على شروح المفتاح في تعريف التمثيل بأنه: "هيئة مأخوذة من متعدد، سواء أكان الطرفان مفردين، أو مركبين، أو كان أحدهما مفرداً، والآخر مركباً، وسواء أكان ذلك

---

(1) ابن الأثير الجزري، ضياء الدين الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط2، مكتبة مصر، 1973، ص116.
(2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص347.
(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص164.
(4) القزويني، أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، الإيضاح لتلخيص المفتاح (ضمن بغية الإيضاح)، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، م4/ 19.

الوصف المنتزعُ حسيّاً بأن كان مُنتزعاً من حسّي، أو عقلياً، أو اعتباراً وهميّاً، وهذا مذهب الجمهور "[1].

مواقع التشبيه التمثيلي.

للتمثيل مظهران، فهو يتجلى للأنظار في ثوبين – كما يرى الجرجاني – أحدهما: أن يكون في ابتداء الكلام، فيجيء المعنى ابتداءً في صورة التمثيل، ويكون قياساً موضِّحاً، وبرهاناً مصاحباً، وهو النّادر القليل، ولكنه على قلّته في كلام البلغاء كثير في كلام القرآن الكريم، فمنه قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى ٱسْتَوْقَدَ نَارًا ...﴾ [البقرة: 17]. وثانيهما: ما يأتي بعد تمام المعنى؛ لإيضاحه وتقريره في النفوس، وإيداعه التأثير المخصوص، فيكون كالبرهان الذي تثبت به الدعوى، والحجة الناصعة التي تدحض كلَّ زعم. نحو قول الشاعر[2]:

وما المال والأهلون إلا ودائِعٌ ... ولا بُدَّ يوماً أنْ تُرَدَّ الودائِعُ

وإتيان التشبيه التمثيلي بعد استيفاء المعاني وتمامها، يكون إمّا للدلالةِ على إمكان المعاني، كقول المتنبي[3]:

وما أنا بالعيشِ فيهم ... ولكن معدن الذّهب الرُّغام

وإمّا تأييداً للمعنى الثابت، كقول الشاعر[4]:

ترجو النجاة، ولم تسلك مسالكها ... إنَّ السفينة لا تجري على اليَبَسِ

---

(1) محمد بن أحمد الدسوقي (1230هـ)، حاشية الدسوقي على شروح التلخيص، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 3/ 432.
(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص205.
(3) ديوان المتنبي، ج2، ص161.
(4) ديوان أبي العتاهية، دار صادر، بيروت، 1980، ص230.

وذلك لأن النفس تأنَسُ إذا خرجت من خَفِيٍّ إلى جَليٍّ، ومما تجهلُهُ إلى ما تعرفه (تعلمه)، ومنه قول أبي تمَّام [1]:

وطــول مُقــام المــرء فــي الحــي مُخْلِــفٌ   لديباجتيـــــــــه فـــــــــاغترب تتجـــــــــددِ
فـــإني رأيـــت الـــشمس زيـــدتْ محبـــةً   إلـــى النـــاسِ أن ليـــست علـــيهم بِـــسَرْمَدِ

أنماط التشبيه التمثيلي.

التشبيه التمثيلي موجود بكثرة في الشعر العربي بعامّة وفي الشعر الجاهلي بخاصة، وقد لاحظت من خلال قراءاتي المتعددة لكثير من المصادر والمراجع والدواوين الشعرية، أن التشبيه التمثيلي كان حاضراً، ومنذ أقدم العصور الأدبية في تراثنا العربي، حيث رأينا الشعراء حينما يتحدثون عن رؤيتهم في تشبيهاتهم التمثيلية فإنهم يثرونها بالإيحاء والدلالات والرموز، والصور، والموسيقى، والأحاسيس، وغير ذلك من الأمور.

والشاعر إمّا أن يلجأ في بداية قصيدته إلى الوصف المباشر، كما هو الحال عند امرئ القيس عندما وصف حصانة في معلقته اللامية[2]:

مِكَــــرٍّ مِفــــرٍّ مُقْبِــــلٍ مُــــدْبِرٍ مَعــــاً   كجُلْمُــودِ صــخرٍ حطّــه الــسيل مــن عَــلِ

ومعنى البيت أنَّ هذا الفرس في سرعتهِ بمنزلةِ هذه الصخرة التي قد حطّها السَّيْلُ في سرعةِ انحدارها، وأنَّ هذا الفرس حَسَنُ الإقبال والإدْبار[3].

وكما هو الحال في وصف طَرفة بن العبد لناقته في معلقته الدالية[4]:

وإنّـــي لأُمـــضي الهَـــمَّ عنـــد احتـــضاره   بِعَوجـــاءَ مِرقـــالٍ تَـــرُوحُ وتغتـــدي

---

(1) ديوان أبو تمام بشرح الخطيب القزويني، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ج1، ص446.
(2) ديوان امرئ القيس، تحقيق: ياسين الأيوبي، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، 1998، ص79.
(3) ديوان امرئ القيس، ص19.
(4) ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1975، ص12.

أمُــــــونٍ كــــــألواحِ الإرانِ نَــــــسَأْتُهَا   علـــى لاحِـــب كأنّـــهُ ظَهْـــرُ بُرْجُـــدِ

ومعنى البيتين: أنه يقضي حاجته على ناقةٍ ضامرةٍ، سريعة، قدْ أُمِنَ عِثارها ثم شبّه عرض عظامها بألواح التابوت، ثم ذكر سَوْقَهُ إيّاها بالعصا، وبعد ذلك شبَّه الطريق بالكِسَاء المخطط، لأنَّ فيه أمثال خطوطه[1].

وهناك أمثلة عديدة من هذا النوع الذي يأتي في لوحاتٍ شعرية وصفيّة سردية. وإمَّا أن يستفيد من استخدام اللّون البلاغي: التشبيه التمثيلي في بداية لوحته فتكون البداية بيانية، وهو في هذه الحالة قد يلجأ إلى الإيجاز والتكثيف والسرعة، فتجيء اللوحة الشعرية التشبيهية في بيتٍ، أو بيتين، وقد يلجأ إلى التوسّع والإطالة في التشبيه، فتكون لوحته مكونة من أبياتٍ تشبيهية كثيرة، ويمكننا أن نُطْلِق على هذا النوع – النمط – الأول من تلك اللوحات بالتشبيهات الموجزة، أو الجزئية، أما النوع – النمط – الثاني من اللوحات التشبيهية فهو اللوحات المتكاملة، أو الكُليَّة[2].

وفي الحقِّ إن مَنْ يقرأ النصوص الشعرية في العصر الجاهلي، وما تلاه من عصور يجد أنَّ هناك غَلَبةً للصور المجازية على لغة الشعر العربي وأساليبه الفنيّة في التعبير عن المعاني المختلفة، وسوف نقف – بإذن الله – لاحقاً وقفةً متأنية عند هذه الصورة لنكشف من خلال تحليلها ودراستها، عن وسائل الشعراء في بنائها، ومدى قدرتها على الوفاء بهذه الغاية الفنيّة في حمل المعاني، ورصد المواقف المختلفة. كما إنّ مَنْ يقرأ النصوص الشعرية الوفيرة، خاصة ما ينتسب منها إلى مراحل هذا الشعر المبكرة، ويلاحظ أن الشعراء لا يكادون يعبِّرون عن معنى ما تعبيراً لغوياً مباشراً وإنما ينتقلون

---

(1) العوجاء: الضامرة؛ والمِرقالُ: شديدة السّير؛ أمُون: قَدْ أمِن عثارها؛ والإران: النَّعْشُ؛ نسأْتُها: ضربتها بالعَصَا؛ اللّاحِب: الطريق؛ والبُرْجُد: كساءٌ فيه خطوط. المصدر السابق، ص12-13.

(2) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنيّة والموضوعية، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة، 1995، ص274.

من تشبيه إلى استعارةٍ، إلى صور شعرية، مما جَعَلَ من هذا الشعر "متحفاً" للصور المجازية الذي يدخل التشبيه بعامة والتشبيه التمثيلي في بنائها أكثر مِنْ أية وسيلة مجازية أخرى[1].

ويمكننا أن نميّز بين نوعين من تلك التشبيهات:

الأولى: التشبيهات التي تأتي صوراً جزئية متنوعة، يحشدها الشاعر حشداً في قصائده، ليعبّر من خلال هذا الحشد من الصور التشبيهية عن معنى بعينه في أبيات هذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصيدة، ويأتي هذا النوع من التشبيهات، ويتراكم في الأغراض التقليدية التي يتألف منها بناء القصيدة مِن مِثْل الوقوف على الأطلال، والغزل، ووصف النّاقة والرحلة، وقد غلب مثل هذا النوع على شعر امرئ القيس، وغيره من شعراء طبقتهِ[2].

الثانية: التشبيهات الكُليّة، التي تأتي فيما يُسمّى باللوحات المتكاملة، حيث تؤدي فيها التشبيهات الجزئية وظيفة بنائية بذاتها؛ إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنيّة ومكانية واسعة – وهي لوحاتٌ يبنيها الشعراء عادة من خلال قصِّ الأحداث وحكاية المواقف، وهو ما يُعرَف اصطلاحاً بـ"صورة الحدث"، أو "صور الموقف"، وهو ضرب من التشبيه التصويري (التمثيلي) غلب على شعر المتأخرين من شعراء الجاهلية، من أمثال زهير، والأعشى، وغيرهما من شعراء المرحلة القريبة من ظهور الإسلام، حيث نرى مثل هذا النوع من التشبيه التمثيلي الواسع الممتد ينتقل إلى شعراء العصر الأموي، وينمو على أيديهم نمواً واضحاً، على نحو ما نجد في شعر الأخطل، وذي الرُّمّة رائد الوصف في الشعر الأموي، وعدد من الشعراء الغزليين[3].

---

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنيّة والموضوعية، ص274.
(2) المرجع السابق، ص275.
(3) إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص106، وص114؛ وانظر: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه، ص274-275؛ وانظر: الموسى، التشبيه في شعر العذريين، ص16 وما بعد.

مسميات التشبيه التمثيلي.

وبعد البحث المستقصي لأبرز مسميات التشبيه التمثيلي في كتب النقد والبلاغة القديمة والحديثة، وجدناه يجيء تحت المسمّيات التالية:

- **التشبيه التمثيلي المُوجز البسيط:**

وهو التشبيه الذي يكتمل فيه المشهد التصويري عَبْر بيتٍ شعريٍّ واحدٍ، أو بيتين. إذ نرى أن القُدامى اهتموا اهتماماً شديداً بما أسميناه بالتشبيه المفرد وأنواعه، وتعدده في البيت الواحد، وفي القصيدة الواحدة، واهتموا كذلك بالتشبيه التمثيلي الجزئي الموجز في نقدهم التطبيقي.

ومِن هذه التشبيهات الموجزة، قول لبيد بن ربيعة في معلقته[(1)]:

وجَــلا الــسّيولَ عــن الطُّلــولِ كأنَّهــا   زُبْـــرٌ تُجــدٌّ مُتُونَهـــا أقلامُهـــا[(2)]

يقول: وكشفت السيولُ عن أطلال الدِّيار، فأظهرتها، وكأنّها كتب تُجَدِّدُ الأقلامُ كتابتها.

ومنها قول عمرو بن كلثوم[(3)]:

كـــأنَّ متـــونَهنَّ متـــونَ غُـــدْرٍ   تُـــصَفِّقُها الرِّيـــاحُ إذا جرينـــا

يشبه الشاعر متونَ الدِّرع بمتون الغُدْران إذا ضربتها الرياحُ في جريها، والطرائق التي في الدُّروع بالتي تراها في الماء إذا ضَرَبَتْهُ الريح[(4)].

لقد ورد التشبيه التمثيلي بكثرة في الشعر الجاهلي بشكل عام، وفي المعلقات السبع بشكل خاص، حتى بلغ هذا التشبيه الخمسين موضعاً منها الموجز ومنها ما هو غير ذلك.

---

(1) ديوان لبيد بن ربيعة، حققه: إحسان عباس، وزارة الإرشاد، الكويت، 1962، ص299.
(2) جلا: كشف والطلول: جَمْعُ طَلَل، وهو ما شَخصَ مِنَ الدِّيار؛ والزُّبُر: الكتب، وهو جمْعُ زَبور؛ وهو فعُول بمعنى مَفْعول؛ وتُجِدُّ: تجدد؛ أي يُعاد عليها الكتاب بعد أن دَرَسَتْ؛ متونها: أوسَاطها. انظر: ديوان لبيد، ص299.
(3) الأنباري، شرح المعلقات السبع، ص416.
(4) انظر أيضاً: الزّوزني، شرح المعلقات السبع، ص182.

ومن أمثلته أيضاً قول أبي خِرَاش الهذَلِيّ يصف سرعة ابنه في العَدْو[1]:

كــأنّهم يَــسْعَون فــي إثــرِ طــائرٍ خفيــفِ المُــشاشِ عَظْمُــهُ غيــرُ ذي نَحْــضِ
يُبَــادِرُ جُــنحَ الليــلِ فهــو مُهَابِــذٌ يَحُــثُ الجنَــاحَ بالتَّبَــسُّطِ والقَــبْضِ[2]

وفي هذين البيتين تشبيه تمثيلي مكوّن من بيتين، فهو تشبيه موجز حيث يشبه ابنه في سرعته وخفَّة لحمه وضعف عَظْمِه بالطائر الذي يَسعى خلفه أناسٌ أو صائد يريدون الإمساك به، فيحث الخطو بكلا جناحيه، مرةً يَبسطهما، وأخرى يقبضهما في إسراع شديد. ففي هذا التشبيه تتوقف حدود الصورة التشبيهية المشهدية عبر هذين البيتين، أي أنّ المشهد التصويري (التمثيلي) المستهدف استكمل في حدود البيتين، ومن هنا جاءت تسميته بالتشبيه الموجز البسيط.

التَّشبيه المُرَكَّب

والمركب لغةً: مِنْ فعل رَكِبَ يركب، وركّبَ الشيءَ: وضعَ بعضه على بعضٍ[3].

وقدْ عَرَّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "هو التشبيه الذي يتّحد فيه المشبّه والمشبّه به"[4]، ويتابع قوله: "ويكون مركباً من شيئين، أو أكثر، وهو غير التشبيه المتعدد الذي يكون جمعاً للصور التشبيهية من غير تركيب"[5].

وسمّاه العلويُّ: التشبيه المُرَكّب الفائِق المُغرِق في الفصاحةِ الراسخ في البلاغة، ومنه قوله تعالى: ﴿مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَٰذِهِ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَثَلِ رِيحٖ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتۡ حَرۡثَ قَوۡمٖ ظَلَمُوٓاْ أَنفُسَهُمۡ فَأَهۡلَكَتۡهُ﴾ [آل عمران: 117].

---

(1) المبرِّد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمد أبو الفضل، والسيِّد شحاته، دار نهضة مصر للطبع والنشر، 2003، ج2، ص52. أبو خِراش: هو خويلد بن مرّة، وهو صحابي جليل مات في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، انظر: ديوان الهذليين، ج2، ص116.
(2) المُشَاش: العَظْم، ذي نَحْضِ: اللحم، مُهَابذٌ: مُسْرِعٌ في الطيران؛ انظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (مشَشَ، ونَحض، وهَبَذَ).
(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ركب).
(4) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص168.
(5) المصدر السابق، ص168.

كما ضرب له مثلاً قولَ امرئ القيس[1]:

كـــأنَّ ثبيـــراً فـــي عـــرانينِ وَبْلِـــهِ   كبيـــرُ أُنـــاسٍ فـــي بِجـــادٍ مُزَمَّـــلِ

يقول: كأن هذا الجبل في أول المطر كبير أناسٍ، أي سيّد أناسٍ في كساءٍ مخططٍ فيه سواد وبياض (في مُلْتف بالبِجَاد) [2].

كما ضَرب له مثلاً قول لبيد بن ربيعة[3]:

ولهـــا هِبـــابٌ فـــي الزِّمـــامِ كأنهـــا   صَـــهْباءُ راح مـــن الجنـــوبِ جَهامُهـــا

ومعنى البيت: أنّ لهذه الناقة – بعد ذهاب لحمها – نشاط في الزِّمام مثل هذا السحاب الذي هراق ماؤهُ فأدنى ريحٍ تسوقُهُ لِخِفّتِهِ[4].

ومنه قول ابن المعتز [5]:

كأنـــه وكـــأنَّ الكـــاسَ فـــي فمـــهِ   هِـــلالُ أولِ شـــهْرٍ غـــابَ فـــي شـــفقِ

لم يقصد أن يشبّه الكأس على الانفراد بالهلال، والشّفة بالشفَقِ، بل أراد أن يشبه مجموع الصورتين على التركيب، والتشبيه هنا في كون الكلام معقوداً على تشبيه شيئين ضربةً واحدة، إلا أن أحدهما لا يُداخِل الآخر في الشبّه.

ويرى الجرجاني في البيت السابق أنّه ليس القصد من التشبيه فيه "أن يريكَ كل جزءٍ على الانفراد، وإنما القصد أن يرى الشبه من اجتماع الجزئيات لإعطاء صورة متكاملة. بحيث يكون التشبيه معقوداً على الجمع دون التفريق حتى يكون حال الشيئين مع الآخر حال الشيء في صلة الشيء وتابعاً

---

(1) ديوان امرئ القيس، ص94.

(2) ثبير: اسم جبل؛ والعرانين: الأوائل؛ والوَبلُ: المطر الشديد؛ البجاد: الثوب؛ المزّمل: المخطط. الديوان، ص94.

(3) ديوان لبيد بن ربيعة، ص304.

(4) الهِبَاب: السرعة والنشاط؛ وقوله: كأنها صَهْباء: المعنى: كأنها سحابة صهباء، وهي التي لم يكن فيها ماء هاهنا؛ والجهامُ: السحابُ الذي هراق ماءه فأدْنى ريحٍ تسوقُه، وهو أسرَعُ لسيره؛ والجنوب: الريح اليمانية. الديوان، ص304.

(5) أنعام فوّال عكّاوي، المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ص344.

له، ومبيناً عليه، حتى لا يتصور إفراده بالذّكر، فالذي يُفضي بك إلى معرفة ذلك أنّك تجد في هذا البابِ إذا فرق لم يصلح للتشبيه بوجه"[1].

الفرق بين التشبيه المرَكَّب والتشبيه التمثيلي:

يفترق التشبيه المركّب عن التشبيه التمثيلي، في أنَّ التشبيه المركّب قد يكون منتزعاً من متعدد، دون أن يكون تمثيلاً، كقول المرقش الأكبر[2]:

النـــــشرُ مِـــــسْكٌ والوجـــــوه دنـــــا نِيـــــرٌ وأطـــــرافُ الأكُـــــفِّ عَـــــنَمْ[3]

وقول المتنبي[4]:

بَـــدَتْ قمـــراً ومالَـــتْ خَـــوْط بـــانٍ وفَاحَـــتْ عنبـــراً، ورَنَـــتْ غـــزالاً[5]

فليس في البيتين تمثيل، وإنْ كان التشبيه منتزعاً من متعدد؛ فالتشبيه التمثيلي ضَرْبٌ مِنْ المُرَكّب، وليس كلُّ مُرَكّب تمثيلياً، وإنْ كانَ كلُّ تمثيل مركباً، ولا شك أنَّ معرفة التقنيات تمكننا من الكشف عن نماذج، وصور للإبداع الأدبي ما كان لنا أن نكشف عنها ونعرف أسرارها بغير تلك المعرفة[6].

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص171.
(2) ديوان المرقشين، المرقش الأكبر عمرو بن سعد والمرقش الأصغر عمرو بن حرملة، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص68؛ وانظر: المفضّل الضبيّ، المفضليّات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص238.
(3) النَشْرُ: الرّيح؛ يقول: ريحهنَّ كالمِسْك؛ دنانير: العُملة الذهبية؛ العَنَمْ: شجر أحمر، شبه حُمْرَة أطراف الأصابع به؛ انظر: الضبيّ، المفضليات، ص238 الهامش.
(4) ديوان المتنبي، 205.
(5) الخَوْط: الغصن الناعم؛ البان: شجر شديد الخضرة. الديوان، ص205.
(6) حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص20.

التشبيه الضمنيّ

إنَّ الفكرة الرئيسة التي ينهض عليها هذا التشبيه، هي أنَّ هذا اللون من التعبير لا يأتي فيه الطرفان في أسلوب من أساليب التشبيه التي مَرَّت بنا، وإننا نلمح المشبه والمشبّه به ويُفْهمان من المعنى، ويكون المشبه به دائماً، برهاناً على إمكان ما أسند إليه المشبّه[1].

وقد سُميَ ضمنياً؛ لأنه يُفْهَمُ ضمن القول، وسياق الكلام، وهو ما لم يصرِّح فيه بأركان التشبيه على الطريقة المعلومة – كما ذكرنا – ويرى بعض الدارسين بأن التشبيه الضمني هو: "تشبيه تدل عليه العبارة دلالة ضمنية"[2]، كقول الخنساء في أبياتها المشهورة[3]:

فمـــا عَجُـــولٌ لـــدى بـــوٍّ تُطيـــف بـــه ... لهـــا حَنينـــان إعـــلان وإســـرارُ

أوْدى بـــه الـــدَّهْرُ يومـــاً فهـــي مُرْزمـــةٌ ... قـــدْ ســـاعَدَتها علـــى التحنـــان أظـــارُ

ترتـــع مـــا غَفِلـــت حتـــى إذا ادَّكـــرتْ ... فإنّمـــا هـــي إقبـــالٌ وإدبـــارُ

يومـــاً بأوْجَـــدَ منـــي يـــومَ فـــارقني ... صَـــخرٌ وللعـــيشِ إحـــلاء وإمـــرارُ[4]

بدأت الشاعرة بقولها: "فما عجول"، ذكرت قصّة (العَجُول) التي تراها بعدما فرغت من حكايتها الأليمة، قالت: "بأوجد منِّي يوم فارقني"، وهذا تشبيه ضمني؛ لأنه يتضمن تشبيه حالها بهذه النّاقة الوالهة على ولدها[5].

ويبدو أنّ التشبيه الضمني هو فرع من التمثيل عند عبد القاهر الجرجاني، فهو عندما يتحدث عن التمثيل، يقول: "وعلى الجملة، فينبغي أنْ تعلَم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بأن

---

(1) مطلوب، البلاغة والتطبيق، ص308.

(2) عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه، ص211.

(3) ديوان الخنساء، شرح أبو العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط1، دار عمار، 1988، ص378.

(4) العَجُول من الإبل: التي يموت ولدها وهو صغير، والبَوُّ: أن يُنْحر ولدُ الناقة بعد أن يموت ويحْشى جِلْدُه تماماً، أو غيره من الشجر، ويُدْنَى مِنْ أمِّهِ فَتَرْأمُه؛ المُرْزِمة: الناقة لها صوت حزين؛ ترتَعُ: ترعَى؛ تقول كأنني وَحشيّةٌ إذا غفِلت رَعَتْ، وإذا تَذكرتْ فَقْدَ وَلَدها لم يقُّرها قَرار. أي ليس حال تلك الناقة التي فقدت وليدها فهي في حزن شديد بأشد وَجْداً وحزْناً منها – الخنساء؛ انظر: الخنساء، تماضر بنت عمر، ديوان الخنساء، شرحه أبو العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط1، دار عمّار، 1988، ص381-385.

(5) عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه، ص211؛ وانظر: محمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهَبْة، 1980، ص76.

يُسمى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما نجده لا يحصل لك إلا مِنْ جملةٍ من الكلام، أو جملتين، أو أكثر، حتى إنّ التشبيه كلما كان أوغَل في كونِهِ عقلياً محضاً، كانت الحاجةُ إلى الجملة أكثر"[1].

وكذلك الأمر عند السكاكيّ الذي نراه يجعل من التشبيه الضمني جُزْءاً من التشبيه التمثيلي؛ حيث اشترط وجود عنصر التّركيب في المعاني، كون الوصف غير حقيقي، ووجه الشبه منتزعاً من عدة أمور، وهو بذلك يقول: "واعلم أن الشبه متى كان وجهه وصفاً غير حقيقيّ، وكان منتزعاً من عدة أمور، خُصَّ باسم التمثيل، كالذي في قوله[2]:

اصبْر على مضضِ الحسود ... فإنَّ صَبْرك قاتِلُهْ

فالنَّار تأكلُ نفسها ... إنْ لمْ تجد ما تأكله

وهذان البيتان من أمثلة التشبيه الضمني التي يكثر ورودهما في كتب البلاغة.

والتشبيه الضمني ضربٌ من التشبيه التمثيلي، لا نذكر فيه عناصر التشبيه صراحةً، ويأتي في صورة تمثيل يُعَلَّلُ به لحقيقةٍ، أو طلبٍ، أو حكمةٍ، ومن ذلك قول أبي تمام[3]:

وإذا أراد الله نشْرَ فضيلةٍ ... طُويتْ أتاحَ لها لِسانَ حَسُودِ

لولا اشتعالُ النَّارِ فيما جاورتْ ... ما كان يُعْرَف طِيبُ عُرْفِ العُودِ

فالشاعر هنا يقرر حقيقة، هي أنَّ الله إذا أراد لفضيلةٍ عند امرئ أن تنتشر، قيّضَ حسوداً يرددها بين النّاس، ثم انتقل مباشرة إلى ذكر صورة تمثيلية، دون أنْ يُصرِّح بأنّ تلك الصورة تمثيل لِما ذكر، لكن المتلقي يُدْرِكُ ذلك ضمناً، وعلى هذا يكون التشبيه الضمني ضرْباً من التشبيه التمثيلي[4].

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص87؛ وأبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص54.
(2) السّكاكي، مفتاح العلوم، ص347.
(3) ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبد عزام، ط2، دار المعارف، مصر، ص22.
(4) حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء والمحدثين، ص20.

ويرى أخرون أنَّ التشبيه الضمّني ليس قسيماً لتشبيه التمثيل، أي ليس أحدهما يقابل الآخر كالاسم والفعل، فكلٌّ منهما قسم للآخر؛ وذلك لأن النظر في تشبيه التمثيل إلى وجه الشبه سواء أكان صريحاً، أم غير صريح. أمّا النظر في التشبيه الضمني، فهو من هذه الحيثيّة – أعني كونه غير صريح، سندركه حينما نشرح هذا النوع من التشبيه، فنحسن تذوقه، وتنجذب النفس إليه[1].

إنَّ المتكلّم يقصد إلى هذا الأسلوب من التشبيه حينما يأتي بمعنى من المعاني، وقضية من القضايا، ثم يرى أن يأتي لها ببرهان ودليل يقيم عليها الحُجة؛ حيث يذكّرنا بما جاء به الشيخ عبد القاهر الجرجاني من تقسيم التمثيل إلى قسمين – كما ذكرنا سابقا – ومنه القسم الذي يجيء أعقاب المعاني، حيث يمكننا أن نضع التشبيه الضمني من هذا القسم مع ملاحظة أن هذا القسم لا يشمل التشبيه الضمني وحده – كما توهمه عبارة بعض الكاتبين المحدثين – إنما يشمله وغيره، فالتشبيه الذي يأتي عقب المعاني، نوعان؛ أحدهما: الضمني، وثانيهما: كل تشبيه صريح جاء عقب المعنى، ومنه قول الشاعر[2]:

دانٍ إلى أيدي العُفاةِ وشاسِعٌ عنْ كُلِّ ندٍّ في الندى وضريبُ

فلقد تمَّ المعنى في هذا البيت، وجاء التشبيه بعد تمام المعنى، وهو قوله:

كالبدر أفرطَ في العُلُوِّ وضوْؤُه للعُصْبةِ السَّارين جِدُّ قريبُ

والتشبيه الذي يأتي عقب المعنى – إذن منه ما هو ضَمنيّ، ومنه ما هو صريح، والذي يعنينا الآن هو النوع الأول: كلُّ تشبيه ضمني إذن لا بُدَّ أن يأتي عقب المعنى؛ أي عقب تمام المعنى الذي يريدهُ المتكلِّم، ليكون بمثابة دليل وبرهان.

---

(1) عباس، أساليب البيان، ط1، دار النفائس، عمان، 2007، ص252.
(2) المرجع السابق، ص253.

لقد ورد التشبيه الضمني في ستةِ مواضع عند خمسة من شعراء المعلقات السبع، منها اثنان عند "لبيد"، وموضع واحد عند كلِّ مِن: امرئ القيس، وطرفة، وزهير، وعنترة[1].

أمّا بيتُ امرئ القيس، فقوله[2]:

كلانـــا إذا مـــا نـــالَ شــيئاً أفاتـــه ومَـــنْ يَحْتـــرِث حرثـــي وحرثـــك يهـــزلِ

أي: حالي وحالك متشابهان، إذا نال كل مِنّا شيئاً أضاعه، وكذا كلُّ من طلبَ مِنّي ومنك شيئاً لم يُدرك مراده، أي؛ مَنْ كانت صناعتُه وطلبته مثلُ طُلْبَتي وطلبتك في هذا الموضع مات هَزِلاً؛ لأنهما كانا بوادٍ لا نباتَ بِهِ، ولا صيد[3].

وقد ورد هذا التشبيه عند طرفة بن العبد، مِن مثل قوله[4]:

أرى العـــيشَ كنْـــزاً ناقِـــصاً كُـــلَّ ليلـــةٍ ومـــا تَـــنْقُصُ الأيـــامُ والـــدَّهْرُ يَنْفَـــدِ

شبه طرفة البقاء بكنزٍ ينقص كل ليلةٍ، ولا يزال ينقص، فإنَّ مآلَه إلى النَّفادِ، قيل وما تنقصه الأيام والدهر ينفد لا محالة، كذلك العيش صائر إلى النفاد لا محالة، وقد خرَّج العجز مخرج المثل[5].

التَّشبيه التمثيلي الواسِع وأبرز مسمياته:

لقد تعرض البلاغيون والنّقاد القُدماء إلى مثل هذا اللون من التشبيه التمثيلي ولكن بشكل غير مفصل – ولا بوضوح معالم، إذ نرى الجاحظ يسميه بالإطناب، أو يصفه به، وذلك عندما تحدث عن وصف علقمة لناقته، فقال: "ثم أطنب في تشبيهه إيّاها بالظّليم"[6].

---

(1) عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه، ص212.
(2) ديوان امرئ القيس، ص78.
(3) المرجع السابق، ص78.
(4) ديوان طرفة بن العبد، ص36.
(5) المصدر السابق، ص36.
(6) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، دار الجيل، بيروت، ج4، ص366.

وسماه المبرِّد (285هـ) بـ"التشبيه المقارب" تحدث عنه، ومَثَّله بقول النابغة:

وَعيـدُ أبـي قـابوس فـي غيـرِ كنْهِـهِ ... أتـاني ودونـي راكِـسٌ فالـضّواجعُ

فبـتُّ كـأني سـاورتني ضـئيلةٌ ... مِـن الـرُّقْشِ فـي أنيابهـا الـسُّمُّ نَـاقِعُ

يُـسَهَّدُ مِـنْ نـومِ العـشاءِ سـليمها ... لِحُلِّـي النـساءِ فـي يديـه قعـاقِعُ

تناذرهـا الرَّاقـون مِـنْ سـوءِ سُـمِّها ... تُطْلِقُـهُ طَـوْراً وطـوْراً تراجَـعُ[1]

وهذه الصِّفات التي وصفها الشاعر تصوِّر الإنسان المحموم والمهموم وخوْفه من علاج هذه الحُمّى التي لازم الفِراشَ مِنْ أجلها.

ويشير ابن طباطبا العلوي، بأنه من "التخلّص"، وهو مذهب الأوائل عند وصف الرِّحلة، أو في استئناف الكلام بعد انقضاء التشبب في الوصف[2]. فهو بذلك التشبيه يُعد وسيلة انتقال مُستَحبَّة من موضوع إلى آخر عند كثير من الشعراء[3]. وقد أشار إليه عدد من البلاغيين في باب الاستطراد[4].

وقد تابعهم في هذا الرأي عدد من النّقاد المحدثين[5]، حيث قالوا بأن الاستطراد – وهو "أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء، وهو إنما يريد غيره، فإن قطعَ أو رَجَع إلى ما كان فيه، فذلك استطراد"[6].

وقيل: "خروج الشاعر مِنْ ذمٍّ إلى مَدْحٍ، أو مِنْ مَدْحٍ إلى ذَم"[7]. ومهما يكن من أمر فإنَّ النقاد القدامى من أدباء وبلاغيين – لم يهتموا بهذا التشبيه كما اهتموا بالتشبيه المفرد، كما أنهم لم يُفردوا له

---

(1) المبرّد، الكامل في الأدب، ص80؛ وانظر: ديوان النابغة الذبياني، شرح الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1976، ص164، القعاقع: صوت الزينة. الديوان، الهامش، ص164.
(2) ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص111، وص113.
(3) انظر: غوستاف فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص163.
(4) انظر مثلاً: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص39؛ والمظفّر العلوي (ت 656هـ)، نضرة الأغريض في نُصْرَة القريض، ط2، تحقيق: عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ص107، 108.
(5) انظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص215؛ ومحمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1960، ص345.
(6) انظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص39.
(7) المظفّر العلوي، نضرة الإغريق، ص107-108.

باباً في كتبهم؛ إذ عَدّوه كأي تشبيه آخر، مع العلم أن هناك إشارات. كما هو الحال عند القزويني (ت 731هـ)، حيث نراه يقول: "كلما كان التركيب من أمور أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ"[1].

والتشبيه التمثيلي الواسع هو لون بلاغي متسع، ومركّب وخلاق، فيه صنعة الفن، وإصابة الفكر، ودقّة البناء، وله أشكال وأدوات متعددة ومنوعة تعتمدها اللوحات الشعرية التشبيهية في تشكيلاتها وأبنيتها، وهذا التشبيه الواسع الممتد أهم معالم اللوحات التصويرية الممتدة[2].

وهذا التشبيه يهتم بالتفاصيل والجزئيات، ومتابعة عناصر اللون والحركة والصوت ويركز على الأضواء والزوايا والظلال، ويحرص على الزمان والمكان، وهو مجال رحب لإظهار المهارات والقدرات الفنيّة[3].

وهذا اللون من التشبيه يصنعه الشاعر بمهارة فائقة، بحيث يطيل الوقوف مع أبياته بالمراجعة والمعاودة، وبالتهذيب والتثقيف، ويبني لوحته التشبيهية الموسّعة الممتدة على القص والسّرد والحكاية، وبذلك "يصبح هذا التشبيه وسيلة فنية إبداعية، تتعامل مع الفضاء الشعري والشاعرية بكفاءة عالية، وبمواصفات تقوم على رؤى ثاقبة في الفهم الأدبي والاستيعاب الثقافي الذي يعتمد عين البصر والبصيرة بين المحسوسات والملكات الإنسانية في تلقي النص الشعري من حيث قدراته الحرفية، وتقنياته الفنية، وطاقاته المبدعة عبر الزمان والمكان وفي كيان لغوي متطور يمتلك القدرة على التعامل مع الشاعر والمتلقي، ومع الأنساق الموفية والمعلوماتيّة[4].

(1) القزويني، الإيضاح، ج2، ص397.
(2) عبد الحميد المعيني، اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي، ط1، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام ونادي تراث الإمارات، أبو ظبي، 2012م، ص11.
(3) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ط1، دار غريب، القاهرة، 1982، ص98.
(4) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص16.

لقد أخذ التشبيه التمثيلي الواسع طريقه إلى الشعر العربي، قديمه وحديثه، ولكننا سوف نقتصر في دراستنا هذه على أشعار العصر الجاهلي، حيث محور حديثنا هو الإيجاز والسعة في التشبيه التمثيلي في الشعر الجاهلي. كما أنّ هذا اللون من التشبيه يشكل البدايات الناضجة والمرجعية الأولى لشعرنا العربي كلِّه.

لقد وَرَدَت عِدّة تسميات لهذا النوع من التشبيه التمثيلي؛ منها "التشبيه الاستطرادي"، إذ يرى بعضهم من خلال حديثه عن التشبيه عند امرئ القيس ضمن الخصائص العامة لوصفه بأن هناك نوعاً آخر من التشبيه حيث يتحول الشاعر عن المشبه إلى المشبه به، ويمعن في وضعه والتدقيق بتفاصيله وجزئياته حتى يغدو موضوعاً مستقلاً مستقيماً بذاته من دون المشبه[1]. وهم يعتقدون بأن التشبيه متأثر بطبيعة العقلية البدائية التي لا ضابط لها، وواقع المجتمع وحياة الجاهلين اللذين لا استقرار، أو تكامل فيهما، كما أنه تكرّس بالتقليد في القصيدة الجاهلية، إذ كان الشاعر يتوسل بالتشبيه للتجاوز من موضوع لآخر، فهو يلمّ بوصف الناقة، وبعد أن يستوفي وصفها ينثني إلى تشبيهها بالبقرة الوحشية التي تغدو موضوعاً جديداً آخر، يستقل به الشاعر، وينصرف إليه. وأنَّ وصف الطبيعة الساكنة، فضلاً عن الطبيعة الحيّة، كان يعترض أثناء القصيدة الجاهلية، ويشكّل في الآن ذاتِهِ تشبيهاً استطرادياً، يشتمل على مجموعةٍ تقلُّ، أو تكثر من التشابيه المباشرة الخاطفة[2].

وإيليا حاوي في دراسته لفن الوصف عند امرئ القيس يرى بأن من أهم خصائص شعره الوصفي انعدام الوحدة العضوية في وجوه متعددة، أهمها التشبيه الاستطرادي الذي عرضنا له سابقاً، حيث لا تتناسب في مدلول التشبيه، فضلاً عن التفكك، واللاتتابع بين أجزاء الواقع الذي يتناوله الوصف[3].

---

(1) حاوي، فن الوصف، ص73.
(2) المرجع السابق، ص74.
(3) المرجع السابق، ص120.

وسنعرض – إن شاء الله – ردّاً على مثل هذه الادعاءات بعد استكمال البحث في هذا النوع من التشبيهات وعرض آراء عدد من النقاد والبلاغيين له.

ويعتقد أيضاً بأنّ هذا اللون من التشبيهات، قد امتدّ حتى العصر الأموي، إذ إنَّ أسلوب الصورة وما اشتمل عليه من تفاصيل ونتوءات واستطراد، ظلّ يجاري طبيعة الصورة الجاهلية التي شهدناها عند امرئ القيس والنابغة، وطرفة[1].

ويُطلق عليه أخرون اسم "التشبيه المستطرد"[2]. وقد جاءت هذه التسمية أثناء الحديث عن قصة ثور الوحش، ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي، إن هناك ظاهرة عامة تشيع في الشعر الجاهلي، وتَسِمُهُ بميْسَم خاص متميز، وهي ظاهرة "التشبيه المستطرد" والمسرف بالاستطراد، وبأنّ هذه الظاهرة جديرة بالتفكير والتحليل، وتوشك أن تكون أكثر هذه الاستطرادات في موضوع واحد، وهو الحديث عن مشاهد الصيّد، ووصف حيوانات الصحراء الوحشية. ولم تُشْر هذه الدراساتِ أن هذا تشبيها تمثيلاً، كما أنها لم تُفِض في الحديثِ عنه من الناحية البلاغية – إذ صَبَّت اهتمامها على انفراد الثور الوحشي باهتمام خاصٍ، وقصِّ حكايته من قبل الشعراء الجاهليين، من حيث وصف وحْدتِهِ وانفراده عن قطيع الوحش في رملةٍ نديةٍ، أو روضةٍ معشِبَةٍ في بُرقةٍ جرداء، وما يحصل له بعد ذلك في الليل المظلم الممطر، وتربّص الصيادين، وكلابهم بهِ، حيث تدور معركة حامية الوطيس بين الحمار الوحشي والصيّادين وكلابهم، ويخرج الثور من المعركة ظافراً نشيطاً مُغْتَبِطاً بسلامتهِ[3].

وهذا اللون البلاغي عند آخرين من أساليب الصنعة في شعر الأعشى، وهو يرى بأن وهو صبغ بلاغي مطروق، وقد ولَجَهُ الشعراء قبله، ولكنهم كانوا يقصرونه على معانٍ معينةٍ، لا يتجاوزونها، إلا

---

(1)حاوي، فن الوصف، ص120.
(2) أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ط1، دار عمّار، عمان، 1987، ص147.
(3) المرجع السابق، ص147.

إلماماً، وقد استطرد الأعشى في بعض أشعاره[1]. ويعرِّفون الاستطراد كما يلي: "أن يكون المتكلِّم في معنىً، فيخرج منه بطريق التشبيه، أو الشرط، أو الإخبار، أو غير ذلك إلى معنى آخر يتضمن مدحاً، أو قدْحاً، أو وصفاً، أو غير ذلك"[2]. وهذا التعريف جاء به مِنْ قبل ابن أبي الإصبع المصري في كتابه تحرير التحبير[3].

لقد شاع في الشعر الجاهلي أنْ يأخذ الشاعر في نعتِ ناقتهِ، حتى إذا شبهها بالثور الوحشي، سرعان ما يدع ناقته، ويورد ما يمكن أن يكون عليه ذلك الثور في صور تترى، وتتوالى، ولا سيما ذلك المشهد الذي يحرص الشعر الجاهلي – عادة – على تكراره، حين يهطل المطر، ويبصر الثور صائداً، فيطلق على أثره كلابه، وتنشب معركة هي معركة الصراع الأبدي بين الحياة والموت، الكائن والقدر، وتنتصر إرادة البقاء، فيقهر الثور أعداءه، ولكن بعد إجهاد وإرهاق. والشاعر حين ينجح في إثارة المستمعين، وجذبهم بشجاعة الثور، واقتحامه مواطن الهلاك سرعان ما يرتد ثانية إلى موضوعه الأول ناقته: ليقول: أرأيتم شجاعة الثور، واقتحامه، إنَّ الناقة التي يمتطيها لا تقِلُّ بسالةً وجَسَارة عنه[4].

ويستخدم أخرون مصطلح "التشبيه التصويري" إذ يرون بأن هذا اللون البلاغي صار منتشراً عند شعراء الصنعة – كما سنرى لاحقاً – حيث تحوّل التشبيه من البساطة واليسر إلى لون مركّب تدخل في تركيبه عناصر كثيرة معقدة تتيح النفاذ إلى صور رائعة على حظ كبير من الطرافة والإبداع والدِّقة والعمق[5].

---

(1) أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، 1996، ص214.
(2) المرجع السابق، ص214.
(3) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص130.
(4) خليل، في النقد الجمالي، ص215.
(5) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص275.

ومن هنا انتشر في شعرهم – أصحاب مدرسة الصنعة "التشبيه التصويري"، أو – كما يسميه البلاغيون – "التشبيه التمثيلي" الذي أتاح لهم كما أتاحت الاستعارة، بل ربما أكثر مما أتاحت – فرصة ذهبية لتحقيق مقومات مذهبهم الفني في قصائدهم[1].

لقد استطاع عنترة – عن طريق التشبيه التصويري – أن يقدّم لنا لوحة بديعية استغل في رسمها كل خبراته بخصائص الألوان وأسرارها، وهذه اللوحة التشبيهية جاءت في معلقته التي رسمها لصاحبته الجميلة وما تحمله من أنفاسها إليه مِنْ عِطر وطِيب، و مطلعها[2]:

إِذْ تـــستبيك بـــذي غُـــروبٍ واضـــحٍ   عَــــذْبٍ مُقَبَّلـــه لذيـــذ المَطْعَـــمِ

إن هذه التسمية يجب أن تطلق على ما اسميناه التشبيه التمثيلي الواسع، حيث إنّ هذا التشبيه التصويري هو في حقيقته تشبيه تمثيلي واسع كما سنبيّن ذلك لاحقاً – إن شاء الله –.

ومنهم من يسميه "التشبيه القصصي"، عند حديثه عن اللوحات الممتدة التي من خلالها يلاحظ من يقرأ القصة الشعرية عند النابغة وغيره من الشعراء أنهم يوفرون لها عناصر وصوراً وأفكاراً تتراسل في أشعارهم وتتكرر كأنها "ترانيم" مقدسة يتناقلوها...، كما يلاحظ قارئ هذا الشعر القصصي – على حَدِّ تعبيره – حرص الشعراء على ألا تبدأ معركة الثور الوحشي مع كلاب الصائد إلا "إذا ذرَّ قرن الشمس"، وتنتهي بقتل الكلاب، ونجاة الثور[3].

إنَّ في هذا الشعر ما يُعرَف اصطلاحاً بـ"صورة الحدث"، أو "صورة الموقف"، وهو ضرب من التصوير يغلب على شعر المتأخرين من شعراء الجاهلية من أمثال زهير والأعشى والقريبين من الإسلام، وقد انتقل هذا اللون من "التصوير القصصي" إلى شعراء الغزل في العصر الأموي، ونما على

---

(1) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص92.
(2) ديوان عنترة العبسي، تحقيق: عبد المنعم رؤوف، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص144.
(3) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص211.

أيديهم نمواً واضحاً، كما عند عمر بن أبي ربيعة وابن قيس الرُّقيات والأحوص وشعراء الغزل العذري[1].

وحقيقة الأمر – كما سنرى لاحقاً – بأنَّ هذه التسمية "التشبيه القصصي"، ما هي إلا تسمية من تسميات التشبيه التمثيلي الواسع، إذ إنَّ القصصية من أبرز مقومات هذا التشبيه – كما سنبيّن في الفصل الرابع – بإذن الله تعالى –.

ومن البلاغيين المحدثين من سَمّاه "التشبيه المُرَشَّح"، أي الذي يكاد يُنْسَى فيه التشبيه، بينما يكثر الحديث عن المشبه به[2]، إذ يرى أصحاب هذه التسمية بأن التشبيه المرشَّح قد كَثُر في الشعر الجاهلي، ولا سيّما عند النابغة، حينما كان يشبه ناقته بالثور الوحشي، ثم يترك النّاقة، ويصف الثور الوحشي وصفاً مفصّلاً في قوتِهِ وسرعةِ جريه، تحت شؤبوب البَرْد، وفي صراعه مع كلاب الصيد، حتى يستغرق ذلك بضعة عشر بيتاً، كقول النابغة[3]:

كـــأنَّ رَحْلـــي وقـــدْ زالَ النّهـــارُ بِنـــا   يـــومَ الجليـــلِ علـــى مُـــسْتَأنَسٍ وَحِـــدِ
مِـــنْ وَحْـــشِ وجْـــرَةٍ مُوشِـــيٌّ أكارعـــه   وطـــاوي المـــصير كـــسيفِ الـــصيقلِ الفـــردِ
سَـــرَتْ عليـــهِ مـــنَ الجَـــوْزاءِ ســـاريةٌ   تُزْجـــي الـــشمالُ عليـــه جامـــد البَـــرَدِ
فارْتــاعَ مــن صــوتِ كــلابٍ فبــاتَ لــه   طَـــوْعَ الـــشوامِتِ مِـــنْ خَـــوْفٍ ومِـــن صَـــرَدِ[4]

ومن التسميات التي أُطْلِقَت على هذا التشبيه الواسع اسم "التشبيه المُسْتَقِل"، وورد هذا عند الباحثة والناقدة الألمانية المستشرقة "ريناتا ياكوبي" في كتابها: "دراسات في شعرية القصيدة العربية

(1) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص275.
(2) أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص58.
(3) ديوان النابغة الذبياني، ص79.
(4) يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ط2، دار المسيرة، عمان 2010م، ص58؛ وانظر: صلاح الملّا، فن التشبيه في شعر البحتري (284هـ)، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية، 1991، ص22.

الجاهلية"[1]، إذ تقول "ياكوبي" بأنّ التشبيه المستقل – مثله مثل المتسلسل – خاصيّة للقصيدة، وليس من السهل أن نُقدِّر وظيفته الشعرية. لقد جعلت هذه المستشرقة "التشبيه المستقل" ظاهرة أسلوبية، حيث قامت في دراستها بالتمييز بين شكلين: الصورة الموسّعة القائمة على تداعي الخواطر والأفكار والقصة، وهي ترى بأن المثال على الشكل الأول يصلح تشبيه العيون الدامعة بدلو الناقة السانية الذي قاد إلى وصف الحيوان ومهامّه، ووصف النّرع، كما هو في قصائد كلٍّ من علقمة الفحل، وزهير بن أبي سُلمى في حديثهما عن السانية[2].

أمّا الشكل الثاني، فقد حدد من خلال تشبيه الحيوان في الرحلة، وخير مثالٍ على ذلك قصة ثور الوحش التي اقتبست بتفاصيلها الكاملة، كما هو الحال في بعض قصائد النابغة الذبياني[3]. ومن الدارسين المحدثين مَنْ سمّاه التشبيه المطوَّل (الاستطرادي)[4]. حيث تقول الباحثة آسيا الموسى أثناء دراستها للتشبيه عند العذريين في العصر الأموي بأن هذا التشبيه هو الذي لا يكتمل المشهد التصويري عبر البيت، بل إنه يحتاج إلى بيتين، أو أكثر، إذ يترك الشاعر المشبّه، ثم يأخذ بوصف المشبه به، بحيث يتشكل المشهد التصويري من خلال تحوّل المشبه (الصورة)، الذي يتكون من عناصر مختلفة إلى المشبه به (الصورة) الذي يتشكل من عناصر وجزئيات تفصيلية، إذ يستطرد الشاعر من المشبه إلى المشبه به. ويأخذ يصف أحواله بإسهاب[5]. ومنهم من سمّاه "التشبيه الملحميّ" متأثراً بما كتبه المستشرقون أمثال ريناتا ياكوبي، وآخرين، حيث يعتقد من سمّاه بهذه التسمية بأنّ السبب من وراء

---

(1) ريناتا ياكوبي، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، نقلة إلى العربية، موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2005م، ص37.
(2) المرجع السابق، ص169.
(3) المرجع السابق، ص169.
(4) الموسى، التشبيه في شعر العذريين، ص45.
(5) المرجع السابق، ص46.

تسميته هذه "بسبب انتشارها في الملاحم القديمة، حتى أصبح هذا التشبيه سمة من سِماتها، ولما تمثله مِنْ نَفَسٍ ملحمي طويل في تناول الأشياء[1].

ولا أعتقد بأن هذه التسمية ملائمة لإطلاقها على التشبيه التمثيلي الواسع الممتد في الشعر الجاهلي، حيث إن مثل هذه الأسماء تطلَق على أشعار اليونان والرومان القدماء الذين طال شعرهم، واختلفت مواضيعه في ذلك الزمان، وامتازت قصائده بالطول، فالقصيدة منه تمتد إلى آلاف الأبيات، وتتوالى فيه حلقات من الأحداث تنعقد حول بطل كبير، وقد يوجد بجانبه أبطال، ولكن أدوارهم ثانوية، وهي في حقيقتها قصة إلا أنها كتبت شعراً، فالتسلسل القصصي فيها دقيق والانتقال بين أجزائها منطقي مُحْكَم، وهي قصص تفسح للخيال مجازاً واسعاً، ولذلك كانت تكثر فيها الأساطير والأمور الخارقة، وكانت تظهر فيها الآلهة عند اليونان بدون انقطاع، وخير ما يمثلها "الإلياذة" لهوميروس – وللرومان الإنياذة لفرجيل[2].

إذن فهذا الضرب لم يعرفه الجاهليون كما يرى عدد من النقاد.

ومن الدِّراسات الحديثة التي تناولت التشبيه التمثيلي الواسع تلك الدراسة التي قام بها عبد الحميد المعيني في كتابه "اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي"، حيث نجده يضع لنا دليلاً هاما بيّن من خلاله بروز ظاهرة التوسّع والامتداد في الشعر الجاهلي، وهو ذلك الصبغ البلاغي الذي يُعَدُّ أبرز مقومات وخصائص اللوحة التشبيهية الممتدة، إذ يرى المعيني بأن أنماط التشبيه وأنواعه قد تعددت في الدراسات الأدبية والبلاغية – كما بيّنا ذلك في الفصل الأول وأن العلماء القدامى تحدثوا عن التشبيه وتعريفه ودلالاته وأهميته، كما أنهم احتفلوا احتفالاً كبيرا بما يُسمى بالتشبيه المفرد وأنماطه، وتعدده في

(1) ناصر المساعفة، التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الدراسات الجامعية الالكترونية، الجامعة الأردنية، 2001م، ص9.
(2) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط8، دار المعارف، القاهرة، ص189.

البيت الواحد، وفي القصيدة الواحدة، واهتموا كذلك بالتشبيه التمثيلي الجزئي في نقدهم التطبيقي لكنهم لم يهتموا بالتشبيه الموسّع، أو المطوّل، حيث يطلق عليه المعيني "التشبيه التمثيلي الممتد"[(1)].

إنَّ إطلاق مثل هذه التسمية قد جاءت عند إبراهيم عبد الرحمن ولكنه أطلقها على اللوحات الشعرية – عندما تحدث عن الصور الشعرية عند الشعراء الجاهليين، فذكر بأن هناك صوراً جزئية، وأخرى كلّية – كما قلنا سابقاً[(2)]، فعبد الرحمن سمّى تلك اللوحات بـ"اللوحات الممتدة"، حيث يقول: "إذ تتحول تلك الصورة الجزئية إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة"[(3)]. كما نراه يسمى التصوير الذي تتراكم فيه الصور بشكل جزئي ومتنوع، باسمه (غير الممتدة)، أو صور موجزة غير مبسوطة، أو ممتدة[(4)].

لقد أطلق المعيني اسم "التشبيه التمثيلي الممتد" على التشبيهات التي جاءت في اللوحات الممتدة، إذ يرى بأن "هذا التشبيه صبغ بلاغي مشهور بإبداعاته وقدراته في الصنعة الشعرية بين أنماط التشبيه وأنواعه وأجزائه الأخرى، وكذلك مقدرته الهائلة في إيجاد التماثلات والتوازيات المتميزة في اللوحة، التي ترد في النّص الشعري الواحد، وفي النصوص الشعرية المتعددة[(5)].

وأنا أعتقد بأنَّ جميع التسميات السابقة تَصبُّ في سياق واحد، ولذلك سأعتمد في دراستي هذه عبارة (التشبيه التمثيلي الواسع)، حيث ستتركز هذه الدراسة على هذا النمط، أو هذا اللون البلاغي – لكونه شكل ظاهرة شعرية في أشعار العرب في العصر الجاهلي.

---

(1) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص8.
(2) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص275.
(3) المرجع السابق، ص275.
(4) المرجع السابق، ص175، وص283.
(5) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص30.

الفصل الثاني

التشبيه التمثيلي الواسع في الشعر الجاهلي

أنماطه ومصادره ومحاوره وأحجامه

- التمهيد.
- أنماط التشبيه التمثيلي الواسع.
- مصادر التشبيه التمثيلي الواسع.
- محاور التشبيه التمثيلي الواسع.

الفصل الثاني

التشبيه التمثيلي الواسع في الشعر الجاهلي

التمهيد

إنَّ مَنْ يُلْزِم النظر في شعر العرب الجاهليين، يلحظ بروز ظاهرة التشبيه التمثيلي الواسع بشكل جليّ في شعرهم، إذ كان لهذه الظاهرة صدى في تجربتهم الوجدانية والعاطفية والحياتية، ولعل النظرة المتفحصة في شعر الجاهليين تظهر أنه على الرّغم من تفاوت أولئك الشعراء فيما بينهم في استخدام فن التشبيه، إلا أن ظاهرة التشبيه، وخاصة التمثيلي منه ظلّت تسيطر على شعرهم، وربما كان هذا مؤشراً واضحاً على أن ثمة صلة عقلية، وفكرية تجمع بينهم، وتشكّل قاعدة راسخة انطلقت منها تجاربهم الشعرية الذاتية، التي انبثقت منها التجربة الإنسانية، حيث يتحرك الشاعر في تجاربه الذاتية من خلال الطبيعة العقلية والفكر العصري اللذين يعيشهما مع غيره من الناس، وبالتالي يفرض هذا الفكر على الشاعر معالجة التجربة الشعرية على وفْقِهِ[1].

يعبّر الشاعر عن مشاعره وتجربته الشعرية من خلال أسلوب يتشكل في أطر فنية جمالية، تنبثق من روح الشاعر وعَصْره، حيث لكل مرحلة زمنية أشكالها البلاغية المُعَبِّرة عن نظرتها الشاملة.

إن شيوع ظاهرة التشبيه التمثيلي بأشكاله وأنماطه المختلفة في الشعر الجاهلي، يعود إلى أن التشبيه وسيلة بلاغية خاصة الواسع منه يساعد الشاعر على نقل مشاعره الوجدانية والنفسية من خلال اتخاذ الموجودات والحيوانات والطيور صورة لذاته، أو لممدوحه، أو لمحبوبته، كما أنها محاولة لخلق

---

(1) فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م51، ع1، 1997، ص43.

عالمٍ لغوي واحد للتعبير عن بيئة مشتركة بين الشعراء، وهو في الوقت ذاته انسجام مع فلسفتهم في الحياة[1].

إن الذي دفعنا للبحث في التشبيه التمثيلي بشكل عام والواسع بشكل خاص هو بروز هذا اللون البلاغي ظاهرة واضحة العيان في الشعر الجاهلي، وبشكل لافت للنظر، ولعل التتبع العلمي لهذه الظاهرة يدفعنا إلى متابعة ما رُصد من تشبيهات في دراسة عدد من النقاد والبلاغيين المحدثين أمثال فايز القرعان من خلال بحثه: "التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص"[2]، وكذلك عبد القادر الرّباعي في دراسته: "الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سُلمى"، [3]. إذ تتبع كثيراً من نصوص الشعر الجاهلي المطبوع [4]، وقد ذكرنا فيما سبق بأنَّ التشبيه التمثيلي، سواء الموجز البسيط منه أو الواسع قد ورد في المعلقات السبع في كثرةٍ هائلةٍ، حتى قارب الخمسين موضعاً، وذكرنا أمثلة من تلك المواضع[5].

وقبل ذلك قام نصرت عبد الرَّحمن بدراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي فنراه يورد عشرات الصور التشبيهية التمثيلية، سواء الموجزة البسيطة، أو الواسعة الممتدة[6].

كما قام عبد الحميد المعيني بإحصاء مجموعات كثيرة من النصوص الشعرية لمناظر الحياة العربية، ومشاهد التاريخ في دواوين الشعر العربي للعصر الجاهلي، وألحق معها جانباً من نصوص "الشعر المخضرم" في صدر الإسلام، حيث يرى بأن هذا الإحصاء ليس استقصاءً شاملاً كاملاً، لكنه

---

(1) الموسى، التشبيه في شعر العذريين، ص171.
(2) القرعان، التشكيل البلاغي، ص43.
(3) عبد القادر الرّباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ط1، دار العلوم، الرياض، 1984، ص166.
(4) عبد القادر الرّباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص153.
(5) محمود السيد شيخون، نظرات في التمثيل البلاغي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1981، ص14.
(6) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، ط2، مكتبة الأقصى، عمان، 1982، ص230 وما بعدها.

"وهو شبه كامل يمثّل أكثر النماذج الشعرية التي يمكن أن نبني عليها أسساً وقضايا ومواقف قيّمة في مواصفاتها ومتابعاتها للوحات"[1]، ويقصد اللوحات الشعرية التشبيهية الموسّعة الممتدة.

لقد جاءت تلك النماذج الشعرية عند المعيني التي ما هي إلا تشبيهات تمثيلية واسعة ممتدة في تشبيهات واسعة ممتدة [2].

وقد ارتأى المعيني أن يتم توزيع هذه اللوحات في ملفات ثلاث هي: لوحات الرجل، ولوحات للمرأة، وأخيراً لوحات الحيوان [3].

اتخذ الشعراء الجاهليون من التشبيه التمثيلي الواسع الصبغة الأساسية بين أصباغ (ألوان) التشبيه المختلفة، لتلوين صورهم الشعرية؛ إذ رأوا فيه مجالاً واسعاً ومطولاً، لإخراج رؤاهم والتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم النفسيّة، ضمن الأوضاع التي رغبوا بها، إذ سمح لهم التشبيه التمثيلي، خاصة الواسع منه أن ينقلوا ما يشاؤون من مكنونات أنفسهم التي استخرجوا منها مادتهم الغَفل، وأن يشكلوا هذه المادة في قوالب متنوعة الأشكال والألوان والأحجام[4].

ويعتقد بعض النقاد، بأنَّ الشاعر يوضح في صوره التشبيهية التي تقوم على التشبيه التمثيلي "أثر المشبه في نفسه، ثم يصوغ هذا الأثر في صورة نسَجَ خيوطها من البيئة العربية، يتوسل فيها بجذورها من التراث"[5].

---

(1) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص42.
(2) المرجع السابق، ص43.
(3) المرجع السابق، ص43؛ وانظر ص126 وما بعدها من نفس المرجع.
(4) يوسف خليف، ذو الرّمة، شاعر الحب والصحراء، ص312.
(5) علي أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص271.

لقد سلك الشعراء الجاهليون سبيل التشبيه التمثيلي الواسع في التعبير عن تجاربهم، وانفعالاتهم – كما ذكرنا آنفاً – حيث يقوم الشاعر بتوسيع، وتمديد الطرف الثاني من أطراف التشبيه التمثيلي، ونقصد المشبه به، ليضاعف من الغلو بمعنى الطرف الأول[1].

أنماط التشبيه التمثيلي الواسع وأدواته

تعددت أنماط التشبيه التمثيلي الواسع في القصائد الجاهلية، ويمكننا أن نجملها في نمطين رئيسين، وهما:

النمط الأول: الذي يستخدم الأداتين (كأن، والكاف)

أ. **كأنَّ:** وهي الأداة الأكثر استخداماً في اللوحات التشبيهية الواسعة، ومن أمثلته قول عنترة العبسي في معلقته هذا التشبيه التمثيلي الواسع، حيث يشبه محبوبته وثغرها الجميل بالروضة، يقول[2]:

وكـــــأنَّ فــــــارةَ تـــــاجرٍ بقـــــسيمةٍ   ســـــبقتْ عَوارضَـــــها إليـــكَ مـــــن الفَــــمِ

أو روضـــــةً أُنُفَـــــاً تـــــضمَّن نَبتَهـــــا   غيـــــثٌ قليـــــلُ الـــــدِّمنِ لـــــيسَ بمَعْلَـــــمِ

جـــــادت عليـــــهِ كـــــلُّ بِكـــــرٍ حُـــــرَّةٍ   فتـــــركنَ كـــــلَّ قـــــرارةٍ كالـــــدِّرْهمِ

سَـــــحَاً وتـــــساكباً فكـــــلَّ عَـــــشيةً   يجـــــري عليهـــــا المـــــاءُ لـــــمْ يتَـــــصَرَّمِ

وخـــــلا الـــــذّبابُ بهـــــا فلـــــيسَ ببـــــارحٍ   غَـــــرداً كفعـــــلِ الـــــشاربِ المتَـــــرنِّمِ

هَزِجـــــاً يُحـــــكُّ ذراعَـــــهُ بذراعـــــهِ   قَـــــدْحَ المُكـــــبِّ علـــــى الزِّنـــــادِ الأجْـــــذمِ[3]

---

(1) إيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص561.

(2) ديوان عنترة العبسي، ص145.

(3) فارة تاجر: وعاء المسك؛ العَوارض: من الأسنان؛ أُنُفاً: لم تُرْعَ بعد؛ الدِّمن: روث الحيوانات؛ مَعْلَم: لم يُعرَف فيُرْعى؛ كُلّ بِكرٍ: السحابة السابقة في المطر؛ القرارة: الحفرة؛ سحاً: الصّبُّ؛ وتسكاباً: السّكْب؛ يتصرَّم: ينقطع؛ ببارحٍ: زائل؛ المُكُب: المقْبل على الشيء؛ الأجذم: الناقص اليد. الديوان، ص145 وما بعدها.

هذا تشبيه تمثيلي واسع، حيث يصف الشاعر الجاهلي عنترة العبسي فم محبوبته وريقها وأسنانها، ويشبّه هذا الفم (الثغر)، ذي الغروب الواضح بأوصاف عديدة، حيث نراه يسبق هذه الأبيات بقوله:

إذ تـــستبيك بـــذي غـــروبٍ واضـــحٍ   عَـــذْبٍ مُقَبَّلُـــهُ لذيـــذِ المطْعَـــمِ

فيقول تأسرك هذه المحبوبة بفمٍ ذي حَدٍّ أبيض لذيذ موضع التقبيل، ثم يشبه طيب نكهتها بطيب ريح المسك، أي تسبق نكهتها الطيبة عوارضها إذا رُمْتَ تقبيلها فكأنها فارة مسك أو روضة لم تُرْعَ بعدُ، وقد زكا نَبْتُها وسقاه مطر، ولم يكن معه روث ولا بقايا الزّبل، وهذه الروضة ليست بمكان مَعْلَمٍ (معروفٍ) لم تطؤه الدوابُّ والناس، وقد مطرتْ على هذه الروضة كل سحابةٍ سابقةِ المطر لا برد معها، والمطر يدوم فيها أياماً ويكثر ماؤه حتى تركت هذه السحابة كُلّ حفرةٍ كالدرهم لاستدارتها وبياض مائها وصفائه، وهذا المطر جاء صبّاً وتسكاباً، فهو يأتي كل عشية ولم ينقطع. ومن صفات هذه الروضة الطيّبة أنها لم تخلُ من الذباب فهو يزايلها ويردد الصوت فيها كتصويت شارب الخمر، والشاعر ينفي وجود الكائنات إلا هذا الذُّباب عن هذه الروضة النقية الطاهرة، فيصف هذا الذُّباب ويصور حال حكّهِ إحدى ذراعيه بالأُخرى مثل قَدْحِ رجلٍ ناقص اليدِ النّارَ مِنَ الزندين، فهذه الروضة، روضة صافية عذبة، كعذوبة فم محبوبته.

لقد استطاع عنترة – عن طريق التشبيه التمثيلي الواسع – أن يقدّم لنا هذه اللوحة التشبيهية البديعة التي استغل في رسمها كل خبرته بخصائص الألوان وأسرارها، وعمليات مزجها وتركيبها، وذلك بتشبيه تمثيلي وسّعه باستخدام أداة التشبيه (كأنَّ)، فالمشبه هو صاحبته الجميلة، وما تحمله من أنفاسها إليه من عطرٍ وطيب[1].

---

(1) ديوان عنترة، ص 145.

وجد عنترة في هذا النمط التشبيهي الواسع فرصته، فرسم هذه اللوحة النّادرة التي تزخر بالحركة والحياة، وتتشابك الصّور وتتداخل، فإذا الصورة الأصلية تتشابك معها صور جانبية، وإذا المحور الأساسي الذي يدور عليه العمل الفني تتداخل معه محاور فرعية، وإذا اللوحة كلها تتراءى مَوَّاجةً بالحركةِ الدائبةِ، نابضة بالحياةِ الدّافقةِ، وكأنما تحولت عملية التشبيه عنده إلى مجالٍ لعرض مهاراتِهِ وقدراته الفنية[1]. وقد أعجب الجاحظ من قبل إعجاباً شديداً بهذا التشبيه التمثيلي الواسع[2].

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الشكل تشبيه تمثيلي واسع للأعشى يتخيّل نفسه أنه شاربٌ خمراً معتقة بعد أن جاءهُ خيال "قتيلة" التي هجرته وابتعدت عنه، يقول[3]:

أَلَمَّ خيالٌ مِن قتيلةَ بعدما   وَهَى حبلها مِن حَبْلنا فتصرَّما

فَبِتُّ كأني شاربٌ بعد هجْعةٍ   سخاميةً حمراء تُحْسَبُ عَنْدَما

إذا بُذِلَتْ مِن دَنِّها فَاحَ ريحها   وقد أُخْرِجَتْ مِنْ أسودِ الجوفِ أدهما

لها حارسٌ ما يبرح الدهر بيتها   إذا ذُبِحَتْ صَلَّى عليها وزمزَمَا

ببابل لمْ تُعْصَرْ فجاءَت سُلافَةً   تُخالِطُ قِنْديداً ومِسْكا مُختّمَا

يطوف بها ساقٍ علينا مُتَوَّمٌ   خفيفِ ذَفيف ما يزال مُفَدَّما

بكأسٍ وإبريقٍ كأن شرابه   إذا صُبَّ في المِصْحَاةِ خالطَ بُقّما

لنا جلّسان عندها وبنفسجٌ   وسَيسنبر والمرزجوش مُنَمنما

وآسٍ وخيريٍ ومرٍّو وسوسنٍ   إذا كان هنزمن ورُحْتَ مُخشّما

وشاهسفرم والياسمين ونرجسٌ   يُصَبّحنا في كلِّ دجنٍ تغيَّما

ومستق سينين وون وبربط   يجاوبه صنجٌ إذا ما ترنّما

---

(1) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص94.
(2) الجاحظ، الحيوان، 3/ 312.
(3) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، ص293.

وفتيـــان صـــدقٍ لا ضـــغائن بيـــنهم وقـــد جعلـــوني فيـــسحاها مُكرَّمـــا[1]

هذا نموذج على التشبيه التمثيلي الواسع، استخدم فيه شاعر هذا التشبيه أداة التشبيه "كأنَّ" فيراه يطيل في وصف المشبه به ويوسّعه في أحد عشر بيتاً من الشعر، فصَّل فيه الشاعر مجلس الشراب؛ مِنْ وصف للخمر، والمجلس، والساقي والورد، والآلات الطربية، والأصدقاء.

لقد قصد الشاعر – الأعشى – في تشبيهه التمثيلي الواسع إلى المشبه به (الخمر)، وبنى عليه تلك الصورة، فتخيّل ذلك المجلس وأطال فيه، وفصّل، وهو بذلك لم يذكر الخمر تناسياً لمحبوبته، بل كان سعيداً في هذا المجلس، وكذلك كان سعيداً في هذا المشهد التخيّلي، ومصيباً فيه، ونراه إذا أنهى حاجته من ذلك المجلس قال: (فدع ذا) واتجه إلى وصف آخر هو وصف الصحراء وقسْوتها[2].

إن الأمثلة على التشبيه التمثيلي الواسع الذي يستخدم الأداة (كأنَّ) كثيرة في الشعر الجاهلي، ويمكن لمن أراد الاستزادة أن يعود إلى الدواوين الشعرية والمنتخبات الشعرية التي تحفل بهذا الشكل البلاغي المميّز[3].

ب. الأداة (الكاف): والكاف أداة تشبيه في هذا النمط، استخدمت في هذا التشبيه الموسّع بشكل أقل من الأداة (كأنَّ)، ومن أمثلته في الشعر الجاهلي قول النابغة الذبياني[4]:

واحْكـمْ كحكُـمِ فتـاةِ الحـيِّ إذا نظـرَتْ إلـــى حَمَـــامِ شـــراعٍ واردِ الثّمَـــدِ

---

(1) السّخاميّة: الخمر السلسة الليّنة المز في الحلق؛ العندم: شجر أحمر؛ أدهم: أسود؛ السُّلافة: ما تحلّب وسالَ قبل العصر، وهو أجود الخمر؛ القنديد: عسل قصب السكر؛ وكذلك العنبر والكافور؛ متوّم: وضَع في أذنيه لؤلؤتين؛ ذفيف: مُسْرع؛ مفدّم؛ شدَّ على أنفه وفمه خرقة بيضاء؛ المصحاة: قدح من فضّة؛ البقّم؛ شجر ساقه أحمر يُصْبَغُ به؛ والجلسان والبنفسج والسيسنبر والمرزجوش: أنواع من الورود والرّياحين، وهذه كلها أسماء فارسية معرّبة، وكذلك الآس والخيرى والمرو والسوسن: كلها أنواع من الرياحين؛ والهنزمن: من أعياد النصارى؛ مُخشّم: شديد السُّكْر؛ والشاهسفرم والياسمين والنرجس: أيضاً أنواع من الرياحين؛ والمُسْتق: آلةٌ يُضْربُ عليها؛ والبربط: المزهر، أو العود؛ والصّنج: دوائر من النحاس تثبت في أطراف الأصابع ويُصَفّق بها؛ انظر: ديوان الأعشى، الهامش، ص293.

(2) ديوان الأعشى، ص295.

(3) انظر مثلاً: المفضليات، ص120، وجمهرة أشعار العرب، ص624.

(4) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص23-25.

يحقّــــــهُ جانبـــــا نِيـــــقٍ وتَتْبَعُــــــهُ مثــل الزجاجــةِ لــم تَكْحَــل مِــنَ الرَّمَــدِ

قالـــت: ألا ليتمـــا هـــذا الحَمـــامُ لنـــا إلـــى حمـــا متنـــا ونِـــصْفُهُ فَقْـــدِ

فَحَـــسَبُوهُ فَـــأَلْفَوْهُ كمـــا حَـــسَبَتْ تـــسعاً وتـــسعين لـــم تَـــنْقُصْ ولـــم تَـــزِدِ

فَكَمُلَـــتْ مئـــة فيهـــا حمامتنـــا وأســـرعت حـــسبةً فـــي ذلـــك العَـــدَدِ[1]

في هذا التشبيه التمثيلي الواسع، استخدم النابغة "الكاف" أداة يظهر من تلك الأبيات أن النابغة يعتذر من النعمان، ويريده أن يصفح عنه، وأن لا يستمع للواشين والحاقدين، وأن يحكم بالعدل الذي أساسه الحكمة والصّحة، ويلتمس من الملك النعمان بن المنذر أن يكون كفتاةِ الحي – ويقصد زرقاء اليمامة – فنراه يبدأ بقصِّ تلك الحكاية المشهورة عند العرب في ذلك الزمان، إذ قامت تلك الزرقاء بحساب عدد الحمام إضافة لحمامتها، فوجدته مئة بسرعة كبيرة، فلما حسَبَ قومُها وجدوه كما حسبت، ولم ينقص العدد ولم يزد[2].

ويعلِّق الأصمعي على هذا التشبيه قائلاً: "لمّا أراد مديح الحاسِب، وسرعة إصابته، شدّد الأمر وضيِّقه عليه، ليكون أحمد له، إذا أصاب فجعله حزر طير، والطّيرُ أخفُّ مِنْ غيره، ثم جَعَلَهُ حَمَاماً، والحمام أسرع الطير، وأكثرها اجتهاداً في السرعة، إذا كثر عددهن، وذلك يشتدّ طيرانه عند المسابقة والمنافسة"[3]. ويظهر أن النابغة – بهذا التشبيه الواسع – يطلب من الملك النعمان الإسراع في الحكم الصحيح، كما فعلت زرقاء اليمامةِ، التي حكمت بسرعةٍ، وحسبت السرعة، فكانت حكيمة بقولها، ومصيبة برأيها.

ومِن أمثلة هذا الشكل أيضاً تشبيه الشعراء أنفسهم بثور الوحش، إذ نرى هذا التشبيه الواسع، يمرُّ قليلاً في الشعر الجاهلي دون ورود النّاقة معه، وقد جاء هذا التشبيه عند الأعشى عندما حمّله قومه ما

---

(1) الثّمد: الماء القليل؛ النّيق: أعلى الجبل.
(2) المساعفة، التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، ص19.
(3) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص222.

لا ذنب له به فشبّه نفسه بالثور[1] الذي يضربه الراعي، حين عافت البقر الماء ليشرب فتشرب البقر بشربه، فَيُضْربُ على غير ذنب جناه[2].

ولكن الذي نريد أن نورده من مثالٍ على هذا الشكل التشبيهي الواسع الذي يستخدم الأداة (الكاف)، ما جاء عند أبي الطمْحان القيني، بعد أن تحدّث عن الأطلال وعن الديار الدارسة، وبعد أن سَفّه نفسه على بكاء الزمن الماضي وهَجْر الأحبّةِ له وبقائه وحيداً لا أنيس له، شأنه في ذلك شأن الثور الوحشي، فقال[3]:

صَرَفتُ وكانَ اليأسُ مِنّي خليقة إذا ما عرفتُ الصّرمَ من غيرِ واصِلِ
لكالنابيء الفرد الأرحّ ظلوُفُهُ قواني ء حمر مِنْ خزامى الخمائلِ
تهادى على نَيٍّ فجال كأنّه حسامٌ جلا عنه مِسَنُّ الصّياقِلِ
ففاجأه غضفٌ ضَوارٍ ذوابل ضوارعُ ورق كالخطار الذّوابلِ
فجال ولم يعكف وهنّ دوالف دوان حثاثِ الركضِ غيرُ نواكِلِ
فكرَّ وقد أرْهَقْنَهُ بسلاحِهِ ولله حامي سوءة لم يُقاتِلِ
بأسمرَ لَدْنٍ حَارداتٍ كعُوبُه يَشُكُّ بها الأعضاد شظف الرحَائلِ
فما باتَ مِنْ كدْحٍ ومِنْ سَبْقِ سابقٍ فهاب التّوالي ما ترى بالأوائلِ
فأنقذه استبساله وقتاله وشدَّ إذا واكلْنَهُ لم يواكَلِ
فجالَ كمِشْحاجِ الجَهامِ عشيةً يفرُّ بلحمِ حالُه غيرُ وائِلِ[4]

إنَّ حديث الشعراء عن ثور الوحش في قصائدهم الجاهلية كثير الورود، وخاصة عند حديثهم عن الناقة، أمّا هنا فالشاعر يشبه نفسه (باستخدام الكاف) بالثور الوحشي، إذ إنَّ هذا الثور هنا وحيدٌ، دائم

---

(1) والمقصود هنا الثور الأليف، وليس ثور الوحشي.
(2) ديوان الأعشى، ص115.
(3) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، الدوحة، قطر، 1981، ص212-214.
(4) النابِيء: الثور الذي يخرج من أرض إلى أرضٍ أخرى؛ الأرحُّ: المنبسط الظِلْف؛ الخزامى: نبت طيّب الرائحة؛ النّيّ: الشحم، غضف: كلاب مسترخيةً الآذان؛ ضَوارع: نحيفات؛ ورْقٌ: جمع ورقاء وهي التي يضرب لونها إلى الخضرة؛ الخطار: القصبة التي يتناولها المتسابق عند سبقه، ليعلم أنه قدْ أحرز الخطّار؛ دوالف: متقدمات؛ الناكِل: الجبان الضعيف؛ اللّدن: اللّين؛ جاردات كعوبه: أي مُعْوَجّة؛ المِشْحَاج: الكثير الشحيج، وهي صفة لحمار الوحش؛ الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه؛ انظر: الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص214، الهامش.

الترحال، مُنْبسط الأظلاف التي يبدو لونها أحمر من وطئه نبت الخزامى، وهو أيضاً يمشي مشية فيها خيلاء حيث علا جسمه الشحم، وهو أبيض اللون كالحسام، وسرعان ما تفاجئه كلاب نحيفات كالعصيّ، فيشتد الثور في الهروب، وتشتد الكلاب في طلبه، حتى إذا ما لحقته كرَّ عليها وسدّد قرنين سوداوين، كأنّهما رُمْحَان صَلبان، فانهالَ عليها يشك أعضادها، ويخرق بطونها، فكان نصيب المقدمين من الكلاب القتل، والمُحْجِمَين الفرار من فتكِ هذا الثور الذي أنقذه استبسَالُه، فخرج منتصراً معافىً.

يخلو هذا التشبيه الواسع الذي اعتمد الأسلوب القصصي من شخصية الإنسان الصائد، الذي يرد عادة شخصية ثالثة بعد الثور والكلاب[1].

يشبه الشاعر نفسه هنا بالثور الوحشي صراحةً، وأنَّ كل الصفات التي خلعها على الثور الوحشي، هي صفاته هو، فالثور الوحشي يمثّل الشاعر، وإن المعركة التي نشبت بين ذلك الثور وبين تلك الكلاب الصائدة، ما هي إلا المعركة الحياتية نفسها التي تحدث مع الشاعر، وينتصر فيها، فهي تختزل مواقفه ومشاعره، إذْ نراه – أي الشاعر – يوسِّع في وصف المشبه به، ويفصّل في الأحداث تفصيلا لجعل هذه القصة التمثيلية الواسعة، قصة ذات معنى ينعكس في صورة المشبه به، حيث نراه لا ينسى المشبّه، بل ينتقل إلى حديث رمزي عن نفسه بواسطة الثور، إذ يعد هذا الثور وسيلة غير مباشرة للحديث عن النفس والحياة، وهي في الوقت ذاته تبدو تقليداً فنياً جاء عند كثير من الشعراء الجاهليين، تحقيقا لرغباتهم الفنيّة والنفسيّة في آن واحدٍ.

وهناك أمثلة كثيرة على هذا الشكل التشبيهي الواسع الذي يستخدم الأداة (الكاف) ليربط بين المشبه والمشبه به في حديث واسعٍ مفصل[2].

---

(1) انظر مثلاً: التشبيه التمثيلي الواسع في لوحتي الثور الوحشي عند زهير بن مسعود الضبي: قصائد جاهلية نادرة، ص87؛ وعند سويد اليشكري، المفضليات، ص196، وعند زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص69.
(2) انظر: المصادر التي ذكرناها عند الحديث عن الأداة (كأنَّ).

النمط الثاني: الذي يخلو من الأداتين

وهذا النمط يخلو فيه الأداتان (كأنَّ والكاف)، ويأتي على شكلين هما:

أ. التشبيه البليغ العادي:

يحمل هذا التشبيه مقومات التشبيه التمثيلي ويندمج فيه، ومن هذا النمط تشبيه المرأة بالدُّرّةِ، كما هو الحال في لوحة تشبيهية تمثيلية واسعة للشاعر نهشل بن حري التميمي، إذ يقول[1]:

ليـــاليَّ إذْ سَـــلمى دُرَّةٌ عنـــد غـــائصٍ   تـــضيء لـــك الظلمـــاء والليـــلُ دامـــسُ
تناولهـــا فـــي لُجَّـــةِ البحـــرِ بَعْـــدَما   رأى المـــوت ثـــمَّ احتـــالَ حـــوتٌ مُغـــامِسُ
فجـاءَ بهـا يُعْطـي المُنَـى مـن ورائهـا   ويـــأبى فَيْغْليهـــا علـــى مَـــنْ يُمـــاكسُ
إذا صَـــدَّ عنهـــا تـــاجِرٌ جـــاءَ تـــاجِرٌ   مِـــنَ العُجْـــم محـــشيٌّ عليـــه النقـــارسُ
يـــسومونه خُلْـــدَ الحيـــاةِ ودونهـــا   بُـــروجُ الرُّخَـــامِ والأســـود الحـــوارسُ[2]

في هذا التشبيه يصف الشاعر نهشل التميمي محبوبته (سلمى) بأنها درّةٌ من أثمن الدّرر، فهي من شدة صفائها ولمعانها تضيء الليل المظلم، الشديد الظلمة، حيث جاء بها غواص لقي المتاعب والمشاق في عمق البحر، حتى إنه كاد أن يلقى حتفه بسبب خطر الحيتان في تلك الأعماق، فجاء بها ليعرضها على مَنْ يعرف قيمتها ومكانتها، إذ أخذ التجار يثمنونها، ويتبادلون الحديث عنها، وعن قيمتها وسعرها، حتى جاءها من يعرف قيمتها الحقيقية، إذ إنّ لها قيمة عظيمة في قصور الملوك والأكاسرة.

---

(1) هو نهشل بن حرّي بن ضمرة التميميّ، شاعر مخضرم أدرك الإسلام، ولم يَر النبي صلى الله عليه وسلم. حاتم الضامن، شعراء مقلّون، عالم الكتب، بيروت، 1987، ص119.
(2) المغامس: المُسْتَخفي؛ يُماكسُ: ينقص من الثمن؛ مَحْشي: ممتلئ؛ النقارسُ: عليه علامات الحذِقُ الدهاء.

في هذا التشبيه الواسع، لم يستخدم الشاعر أداة للتشبيه، إذ قال: "لياليَّ إذْ سلمى دُرَّة"، فقد شبه سلمى بالدرَّة، دون استخدام أداة تشبيه، ثم أخذ يفصل في هذا المشبه به (الدرة)، وينسى المشبه في إبراز لقيمة هذا المشبه به، إذ إنه هو نفسه إبراز لقيمة المشبه، وهي المحبوبة (سلمى).

ومن هذا النمط أيضاً تشبيه الإنسان (الشاعر) نفسه بحمار الوحش كما جاء في قصيدة للشاعر الجاهلي أبي الطّمحان القينيّ في قصيدته ذاتها التي شبّه نفسه أيضاً بثور الوحش في تحولٍ بعد أن شفى نفسه من صورة ذلك الثور، فقال[1]:

أَذلــــكِ أمْ جـــأبُ النّــــسالةِ قـــارِحٌ	يطـــــوف علــــى ورق خفـــــافٍ حوائــــلِ
تخيـــــرهنَّ العـــــون إذْ هـــــو راتــــع	كمـــا طـــافَ سِـــرو الخيـــل مُـــذكي القنابـــلِ
إذا مـــا شـــحا فـــيهنَّ فـــوهٌ لمُـــسْحجٍ	ليعـــــد لهـــــا كأنـــــه فـــــرخُ زاجـــــلِ
رصــــفن رصــــافاً تهتـــدي للبانِـــهِ	كمـــــا يهتـــــدي للكيـــــد نبـــــلُ المناضــــلِ
تربّـــــعَ أعلـــــى عرعــــرٍ فنهـــــاءَهُ	فأســــــرابَ مـــــــوليِّ الألـــــــدَّةِ باقــــــلِ
بـــه احتجبـــا حتّـــى إذا الحَـــرُّ مَـــسَّهُ	وحَـــبَّ الـــسَّفا أو جـــفَّ مـــا فـــي الثمائِـــلِ
ولـــم يبـــق إلا نطفـــةً فـــي مطيطـــةٍ	مـــــع الطـــــينِ فاستقـــــصينها بالجحافــــلِ
فهـــاج مُـــشيعات الهـــوى بحفيظـــةٍ	صَـــــوَادِقَ لـــــدْناتٍ ظمـــــاء المفاصِــــلِ
فـــأورده الظـــنُّ المـــرجِّمُ فرصـــةً	رقيقـــــةَ شِـــــربٍ بـــــين رهيـــــبٍ وكاثـــــلِ
تـــراءى نجـــومُ الأخـــذِ فـــي حجراتِـــهِ	وتَفْهَـــقُ فـــي إتراعهـــا فـــي الجـــداولِ
لهـــا مَـــشْرَعٌ عُمْـــرٌ وخَلْقـــاء رحـــصةٍ	منابتُهــــــا لــــــمْ تُخْتَــــــرَقْ بالمناجِـــــلِ
يُسَلْـــسِلْن بـــرداً خالـــصاً وعذوبـــة	شـــــفاء الغليـــــلِ والعيـــــونِ الحواجِـــــلِ
أربَّ عليهـــا قـــارب المـــاء بعـــدما	رأى الـــشمسَ قـــد كانـــت مـــدى المتنـــاوِلِ
وأنـــشأنَ نقعـــاً ســـاطعاً متـــواتراً	وأتْلَعْـــــنَ بالأعنـــــاق بَلْـــــه الكواهِـــــلِ
وأردفَ أدنـــــى نقعهـــــنّ بمثلِـــــهِ	وهـــــاجَ بإضــــــرامٍ مِــــــنَ الـــــشدِّ وابـــــلِ
وألـــصقنَ بالأكفـــانِ جُبَّـــة نحِـــرهِ	لَـــــصُوقَ المنـــــيحِ بالأريـــــب المُناقِــــلِ

---

(1) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص214-216.

تفـــــادَيْنَ مِـــــنْ إنفــــادِهِ وكأنَّـــــهُ رقيــــبُ قِـــداحٍ مُـــسْمِحٌ غيـــرُ ناكِـــلِ[1]

في هذا التشبيه التمثيلي الواسع يشبه الشاعر نفسه بحمار الوحش الذي يخوض صراعاً مع الصحراء والزمن، والخصب والجفاف، فهو – أي الحمار – غليظ، أسودُ، قويٌّ، يطوف على أتنٍ حوائل، اختارهن من بين بقية الأُتُن، فساقهن ودفعهنَّ أمامه بغضب، يَعَضُّ مَنْ تُشاكِسُه، أو تتخلف عنه، حتى يَسِرْن في نسقٍ واحدٍ أمامه، وقد ألصق صدره بأعجازِهِنَّ، فبلغَ أعلى عَرْعر حيث النهر والعشب والبقل، فطاب له المقام هناك. وهو في هذه الحالة صار بعيداً عن بقية القطيع من حُمر الوحش، بعيداً عن أعدائه، فظل على هذه الحالةِ إلى أن اشتد الحر، ويبس الزرع، وجفَّ الماء، ولم يبق إلا نطفاً بين الشقوق والطين، شربتها الأتن بمشافرها، عندها هاجت أشجانه، واشتد حنينه إلى مواضع تدفق المياه، حيث الأنهار والجداول العذبة التي تشفى الغليل. وعندما جاء وقت الأصيل، عزم على الرحيل، فأركض أُتُنَهُ أمامَهُ تجدّ في المشي، تمدُّ أعناقها، وتثير الغبار، فركض ذلك الحمار خلفهن مثيراً الغبار أيضاً، إذ يحاول أثناء ذلك إلصاق صدرِهِ بأكفالهن، حيث يحثّهن على السير، فيسرعن، ويسرعُ خلفهن كالسهم المنطلق[2].

وسّع الشاعر في هذا التشبيه واصفاً ومفصلاً رحلة ذلك الحمار الوحشي وأُتُنَهُ، إذ كان ذلك الحمار هو الآمر الناهي في تلك الرحلة، وقد كان ذا رأي حصيف، وهو في الوقت ذاته حازمٌ في

---

(1) الجأب: الحمار الغليظ؛ النّسالة: سقوط شعر الحيوان؛ قارح: شابٌ بالغ؛ العون: جمع عوان؛ النّصف في سنها من كل شيء؛ سرو الخيل: كِرامها؛ القنابل: طائفة من الخيل ما بين الثلاثين إلى الأربعين؛ شحا فُوه: انفتح؛ مسحج: أتان فيها أثر العَضِّ والكدح؛ اللبان: الصدر؛ المُناضِل: المتسابق في رمي السهام؛ النهاء: نهاء الماء ارتفاعه؛ مولى: المطر يأتي بعد الوسمي؛ الألدة: الجوانب؛ السَّفا: شول البهمي؛ الثمائل: بقية الماء؛ النّطفة: الماء الصافي؛ المطيطة: الماء الخاثر في أسفل الحوض؛ الجحافل: مشافر الحيوان؛ نجوم الأخذ؛ منازل القمر؛ غمر: ماء كثير؛ خَلْقاء: صخرة خَلْقاء: ليس فيها وصْمٌ ولا كسر؛ العيون الحواجِل: التي فيها غؤور؛ قارب الماء: طالب الماء ليلاً؛ النقع: الغبار أتْلَعن: مددن أعناقهن الطويلة؛ وابِل: شديد؛ المنيح: القِدْح المستعار مِنْ قداح الميسر الذي لا نصيب له؛ المناقِل: الذي يحيل سهام الميسر؛ انظر: الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص214-216 الهامش.

(2) المساعفة، التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، ص40.

أوامره، مطاعٌ من أتُنِهِ، لا يوردها إلا أطيب المراعي، ويحفظها من الأذى ومن شرور الأعداء، وقد لاحظنا خلو هذا التشبيه من الأدوات مثل (الكاف، وكأنَّ أو غيرهما).

ب. التشبيه الدائري

وهو نمط خاص وجد في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وارتبط بهذا التشبيه موضوعات خاصة تكررت عند الشعراء على نهج عام، كانوا يحافظون عليه، ويحاولون من خلاله إيجاد تشكيلات داخلية تحقق لكل منهم ذاته المتفردة(1).

واعتقد أن عبد القادر الرباعي أكثر الدارسين المحدثين اهتماماً ودقة في هذا النوع من التشبيه، فقد سمّاه "التشبيه الدائري" ووضع له تعريفاً جامعاً، وهو: "المشابهة التي يُحْدِثها الشاعر بين شيئين، أو أشياء في تركيبٍ فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل). وغالباً ما يكون بين الفاتحةِ والخاتمةِ وصفٌ للاسم المنفي – وهو المشبه به عادة – قد يطول، وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك(2). وهذا تعريف يصف البناء الفني، ويربط البناء والمضمون بالحالة النفسية للشاعر الذي تتحكم بعدد الأبيات.

ومن خلال استقرائنا لعدد من المصادر الأدبية من دواوين شعرية جاهلية ومنتخبات شعرية وجدنا أن هذا التشبيه (الدائري) يرد بأعداد كثيرة إذ يمكننا أن نعده ظاهرة في التشبيه التمثيلي الواسع(3).

---

(1) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص141.
(2) المرجع السابق، ص142.
(3) انظر مثلاً: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ج2، ص211، الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص81.

ومن أمثلة التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي قول النابغة الذبياني في مدح النعمان بن المنذر [1]:

فمـــا الفـــراتُ إذا هَـــبَّ الريـــاحُ لـــه ترمــــــي أواذِيّـــــــهُ العَبْـــــرينِ بالزَّبــــــدِ
يَمُــــدُّهُ كُـــلُّ وادٍ مُتْـــرَعٍ لجـــبٍ فيــــه ركـــام مـــن اليَنبُـــوت والخـــضدِ
يَظـلُّ مـن خوفـهِ المـلاحُ معتـصماً بالخَيْزرانـــــةِ بَعْـــدَ الأيْـــنِ والنَّجَـــدِ
يومـــاً بـــأجودَ منـــهُ سَـيْبَ نافِلَـــةٍ ولا يحـــول عطـــاء اليـــومِ دونَ غـــدِ[2]

في هذا التشبيه التمثيلي الدائري نرى أن النابغة بدأ تشبيه بـ(ما) النافية، ثم جاء بالمشبه به (الفرات)، ثم نراه يوسع في هذا المشبه به، فهو نهر الفرات ذو الحركة الصاخبة، وقد جاشت أمواجه وارتفعت، وأخذت هذه الأمواج ترمي (تقذف) شاطئيه بالزَّبد الذي يرغو فوق ظهورها، ثم بدأت الوديان المملوءة (المترعة) المُزْردة تلقي بمائها فيه، فيتدفق عنيفاً قوياً في صوت شديدٍ قوي، جارفاً معه ما اقتلعته في انحدارها فوق سفوح الجبال من حطام النبات والشجر، لقد أبدع النابغة في هذا التصوير بما رسمه من ألوان وأصواتٍ مزبدة مرعدة وبما كان من عنفٍ وجبروت وثورة فيها من تفاصيل وجزئيات. والشاعر في هذا التشبيه الواسع لم يكتف عند هذا الحد، بل نجده يضع تفصيلات لهذا التشبيه الدائري ليخرج بشكل متكاملٍ يحقق الغرض ويصل إلى الهدف الذي ارتضاه الشاعر، فيسجل منظر ذلك الملاح الخائف المذعور من شدة هيجان تلك الأمواج، فيعتصم طلباً لنجاة روحه بسكان سفينته ومجاديفها، وباذلاً جهداً، ومعاناة ومكابدة وعرقاً شديداً من أجل ذلك[3]. ومع كل تلك المشاق والأهوال

(1) ديوان النابغة الذبياني، ص26-27.
(2) جاشت: فارت؛ الغوارب: الظهور؛ الأواذِيّ: الأمواج؛ العبران: الشاطئان؛ المترع: المملوء؛ اللجب: ذو الصوت؛ الرّكام: المتكاتف، وقد وردت (الحطام) بدل الركام عند التبريزي في شرح القصائد العشر، ص320-321؛ الينبوت: نوع من النبات؛ الخضد: ما كسر وثني من النبات؛ الخيزرانة: المجداف؛ الأيْن: الإعياء والتعب؛ النجد: العرق من الكرب والشدّة؛ السّيب: العطاء؛ انظر: ديوان النابغة، ص26، 27، الهامش.
(3) انظر: خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص92.

والأهوال والمكابدات والأمواج العاتية والزبد الذي يبديه ذلك النهر العظيم (الفرات)، فهو ليس بأجود من الملك النعمان بن المنذر في عطاياه؛ فعطاء اليوم – كما يرى النابغة – لا يمنع عطاء الغد.

بدأ الشاعر أبياته بحرف النفي (ما) الذي أدخله على الاسم المبتدأ (الفرات)، ثم مضى يصف أحوال هذا النهر (المشبه به)، فهو كما ذكرنا سابقاً – يتصف بعدة صفات، إذ ترتفع أمواجه، وتُرْمى هذه الأمواج على شاطئيه، حاملة الزبد، وتمده أودية مليئة بالأشجار المحطمة والمياه السريعة، ثم يصف حالة الملاح الخائف، وبعد هذه الأوصاف التي جاءت في ثلاثة أبيات يختم التركيب بالخاتمة التي تجيء بحرف الجر (الباء) و(أفعل) التفضيل "بأجود منه"، لتكون الأبيات الثلاثة التي تفصل بين الفاتحة والخاتمة مجالاً للشاعر لتوسيع وتمديد أوصاف المشبه به.

ومن أمثلة التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي هذا التشبيه الدائري الواسع للشاعر الأعشى الذي يرى عدد من الدارسين بأنه خير مَنْ فصّل في صورة الأسد في إطار التشبيه التمثيلي الواسع، إذ جاء هذا التشبيه بشكل واسع ومفصل لصورة (المشبه به)، الذي هو في الحقيقة صورة للممدوح (المشبه) الذي تفوق صفاته صفات هذا المشبه به من خلال استخدام أسلوب النفي وأفعل التفضيل[1]. يقول الأعشى في مدح النعمان بن المنذر[2]:

فما مخدرٌ وردٌ كأنَّ جبينه ... يُطلى بورسٍ، أو يُطان بِمَجْسَدِ

كستْهُ بعوض القريتين قطفيةً ... متى ما تَنَلْ مِنْ جلدهِ يتزنَّدِ

كأنَّ ثياب القومِ حولَ عرينِهِ ... تبابينُ أنباطِ إلى جنبِ مُحصدِ

رأى ضوء نارٍ بعدما طافَ طوفة ... يضيء سناها بين أثلٍ وغرقدِ

فيا فَرحاً بالنار إذا يهتدي بها ... إليهم وإضرامُ السعير الموقدِ

فلما رأوه دون دنيا ركابهم ... وطاروا سراعاً بالسلاح المُعْتَدِ

(1) المساعفة، التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، ص32.
(2) ديوان الأعشى، ص191-193.

أُتِيح لهم حُبُّ الحياةِ فأدبروا ومرجاة نفسِ المرءِ ما في غدٍ غدِ
فلم يسبقوه أن يلاقي رهنية قليلُ المساكِ عندهُ غير مفتدي
فأسْمَعَ أولى الدعوتين صحابه وكان التي لا يسمعون لها قَدِ
بأصدقَ بأساً منك يوماً ونجدةً إذا خامَت الأبطالُ في كلِّ مَشْهَدِ(1)

إنَّ الأعشى في هذا التشبيه الدائري الواسع يصف أسداً فيه الكثير من الصفات المخيفة المرعبة، إذ يقصّ علينا حكاية هذا الأسد الموجود في عرينه، المليء بالمهابة، وقد ألبسته البعوض رداءً، فهي من كثرتها تنال من جلده، فتحفزه على الحركة والنشاط، وحول عرين هذا الأسد بقايا ثياب أناس قد مزقهم وافترسهم. يصور في هذا التشبيه افتراس الأسد للبشر بعد أن أوقدوا نارهم التي كانت سبباً في اهتدائه إليهم، وكانت في الوقت نفسه سبباً لفرحه بوجود غنيمة دسمةٍ لعشائه. ثم أخذ الشاعر يصور فرار القوم من هذا المفترس المخيف رغم وجود السلاح بين أيديهم طلباً للنجاة. ولكن الأسد استطاع أن يفترس أحد أولئك الفارين وقام بتمزيقه قبل أن يتمكن أحد من جماعته من نجدته وتخليصه من براثن ذلك الأسد. إنَّ هذا التشبيه الواسع حمل صورة مرعبة لذلك المشبه به (الأسد)، وبالرغم من ذلك كله نجد الشاعر ينفي أن يكون هذا الأسد بكل صفاته ومهابته وافتراسه "بأصدق بأساً" من ممدوحه وهو النعمان بن المنذر، إذ نراه يبدأ تشبيهه الدائري بـ(ما) النافية، قبل المشبه به (المخدر الورد)، وهو الأسد، ثم يختم بقفل التشبيه وهو حرف الجر (الباء)، وأفعل التفضيل (أصدق بأساً).

(1) مخدر: أسد في عرينه (خِدْرِه)؛ الورس: نبات كالسمسم أصفر؛ مجسد: مصبوغ بالزعفران؛ القريتان: مكة والطائف؛ قطيفة: نوع من النسيج له وبر؛ تزيّد (تزنّد): غضب وضاق صدره؛ التّبابين: سراويل صغيرة؛ النّبط: جيل كان يسكن العراق؛ محصد: زرع حان حصاده؛ الإثل والفرقد: شجرتان؛ المعتد: المُعَدّ؛ ما في غدٍ غدِ: غدٍ الثانية توكيد للأولى، أي أنَّ رجاءَهم لما في الغد حملهم على الفرار؛ انظر: الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص158 الهامش؛ المساك: الاحتباس والثبات؛ أسمع أولى الدعوتين: صاح صيحة واحدة، ثم لم يمهله الأسد ليصيح ثانية؛ خامَ: نكصَ وجبن؛ انظر: ديوان الأعشى، الهامش، ص191-193.

التشبيه الدائري عند النقاد القُدامى والمحدثين:

من خلال متابعتنا لما كتب حول هذا اللون البلاغي عند النقاد العرب القدماء والنقاد العرب المحدثين، لاحظنا أن النقاد القدامى لم يعدوا هذا التركيب البلاغي من التشبيه، على الرغم من اهتمامهم بإيراد القصائد الشعرية التي ورد فيها هذا الشكل.

أولاً: عند النّقاد القدامى:

عدَّ المبرّد هذا النمط التشبيهي معيباً، حيث نراه يتوسع في حديث مفصل عن التشبيه، ويقول بعد ذلك: وقد عاب بعض الناس قول كثيّر عزة:

فمــا روضــة بــالحزن طيبــة الثــرى يَمُــــجُ النّـــــدى جثجاثهــــا وعرارهــــا
بمحـــرقٍ مـــن بطـــن وادٍ كأنمـــا تلاقـــــت بـــــه عطـــــارة وعرارهـــــا
بأطيـــب مـــن أردان عـــزة موهنـــاً وقـــد أوقـــدت بالمنـــدل الرّطـــب أردانهـــا[(1)]

وسماه أسامة بن منقذ (ت 584هـ) النفي، فقال: "اعلم أنّ النفي قد كثر في أشعار العرب والمحدثين". وضرب عليه أمثلة شعرية[(2)]، وقد عدّه ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ) نوعاً من التفريع، وقال عنه: "وهو أن يصدر الشاعر، أو المتكلم كلامه باسم منفي بـ(ما) خاصة، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به، إمّا في الحسن، أو القبح، ثم يجعله أصلاً يفرع منه معنى في جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح، أو هجاء، أو فخر، أو نسيب، أو غير ذلك"[(3)].

أما يحيى العلوي (ت 749هـ) فسماه (التفريع) أيضاً[(4)]، وأخرجه النويري من باب التشبيه، ووضعه في باب التفريع، وجاء بالتعريف الذي وصفه من قبله ابن أبي الإصبع المصري[(5)]. وجعله ابن

(1) المبرد، الكامل، ج2، ص92.
(2) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي؛ وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، الجمهورية العربية المتحدة، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ص123.
(3) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص332.
(4) العلوي، الطراز، ج3، ص13.
(5) النويري، شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دون تاريخ، 7/ 160.

ابن معصوم المدني (ت 1120هـ) نمطاً ثانياً للتفريع، إذ قال عنه: "وسماه بعضهم النفي والجحود، وهو أن يأخذ المتكلم في وصف، فيقول: ما كذا، ويصفه بمعظم أوصافه اللائقة به في الحسن، أو القبح، ثم يجعله أصلاً يفرع عنه معنى، فيقول: بأفعل من كذا، وهو المعنى المشهور للتفريع"[1].

إنَّ الناظر لآراء أولئك القدماء حول هذا التركيب البلاغي – التشبيه الدائري – يجد أنهم لم يقرّوا باعتباره نوعاً من أنواع التشبيه، بل إنهم جعلوه فرعاً ونوعاً من أنواع البديع – على الرغم من عدم اتفاقهم عليه[2].

ثانياً: عند النّقاد المحدثين:

أشار عدد من النقاد والبلاغيين المحدثين إلى مثل هذه التسمية، مع أنهم لم يجمعوا على تسمية واحدة لهذا اللون البلاغي، فقد سماه نجيب البهبيتي التشبيه الطويل، ثم يعود عن رأيه هذا فيسميه التشبيه القصصي، إذ نراه يقول: "ومن وسائل الأداء الشعري في الجاهلية الصورة، وهي أداة معقدة مركبة أخذت أنحاء كثيرة، تبدأ بالتشبيه، وتنتهي بالقصة الرمزية التي تستخلص شخصياتها من الواقع والخيال مجتمعين"[3]، والتشبيه عنده يحوي أمثلة على التشبيه الدائري وعلى غيره من التشبيه الواسع.

أما شوقي ضيف فقد عدَّ هذه الظاهرة من مظاهر انفكاك التعبير عند الأعشى، وجعله ضمن "التضمين"؛ لأنه لا يتم المعنى في البيت، بل يتمّهُ في أبيات متتالية، وجعل هذه الظاهرة – التشبيه الدائري – سبباً لكثرة صيغة التفضيل عنده؛ لأنه عندما يبتغي تفضيل شيء على آخر يجعل المفضّل عليه منفياً بـ(ما) والخبر يأتي على وزن أفعل التفضيل[4]، ونحن لا نوافق شوقي ضيف على ما قاله بشأن هذا اللون من التشبيه، الذي عدّه مظهراً من مظاهر الانفكاك في التعبير، بل على عكس ما

---

(1) ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنوار البديع، تحقيق: شاكر هاني، مكتبة العرفان، كربلاء، العراق، 1968، ج6، ص112.
(2) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص146.
(3) نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، المغرب، 1982، ص95.
(4) ضيف، العصر الجاهلي، ص365.

ذكر، فإن الأبيات تظهر مترابطة متلاحمة يفضي بعضها إلى بعض دون الحاجة إلى إقامة حواجز ألسنية (أدوات الربط) بين الأبيات، وسنناقش – بإذن الله – لاحقاً هذا الرأي وآراء أخرى مشابهة له.

ويورد علي الجندي مثالاً من شعر كثير عَزّة ويكتفي به ليدلل على التشابيه القبيحة، وهو يأخذ المثال وشرحه من كتاب الكامل للمبرد(1).

لقد أشار محمد محمد حسين محقق ديوان الأعشى في مقدمته للديوان إلى هذا النوع من التشبيه وحمّله مصطلح الاستدارة، يقول: "وهو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات يجري على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير منها"(2).

ونستشف من كلامه أن هذا التعريف ينطبق على التشبيه الدائري وعلى غيره، بمعنى أن هناك خلطاً بين التشبيه الدائري وبقية أنماط التشبيه التمثيلي الواسع التي ذكرناها فيما مضى.

لقد رأينا محمد محمد حسين يعدل عن قوله باستقلال كلَّ بيت بنفسه ومعناه إلى افتقار المعنى إلى إيراد البيت الأخير، وكأن فائدة المعنى لا تتم إلا بالبيت الأخير، حتى إن النماذج التي مثل بها التشبيه الدائري جمعت بينه وبين التشبيه الواسع – كما ذكرنا – في أثناء حديثه عن وحدة القصيدة(3).

ويطلق شكري فيصل على هذا اللون مصطلح: "الاستدارة التشبيهية" وقد جاءت هذه التسمية في كتابه "تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام" أسماه "الاستدارة التشبيهية"(4).

ويسميه إيليا حاوي "التشبيه الاستطرادي"، ويعدّه امتداداً للتشبيه التمثيلي، ولا يقيده بصدارة المشبه به المنفي، وتأخر المشبّه المسبوق بـ"الباء"، واسم التفضيل، فهو يرى أن هذه الصيغة الأخيرة،

---

(1) الجندي، فن التشبيه، ص138.
(2) ديوان الأعشى، المقدمة، بتول البستاني وميلاد المولى، تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى (دراسة في الصورة)، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، م17، العدد 1، السنة 2010،
(3) ديوان الأعشى، المقدمة، ص226.
(4) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، ص412.

ما هي إلا وسيلة من وسائل الاستطراد، كما يبدو في قوله: "وربما توسّل للاستطراد صيغة الاستدارة التي يستهلها بـ(ما) التي من أخوات (ليس) معترضاً بين اسمها وخبرها بثلاثة، أو أربعة أبيات[1]، ويتخذ إيليا حاوي موقفاً رافضاً لهذا النمط التشبيهي في قوله: "ومن البيّن أن هذا الضرب من التشبيه يشيع في البدائيين الشديدي الانفعال، والذين يعجزون عن النفاذ إلى انفعالهم فيطفرون به طفرة إلى الخارج، يوسعونه، شرحاً وتفصيلاً"[2].

ونجد يوسف اليوسف يربط هذا النوع من التشبيه بالخيال[3]. كما ويقرن نصرت عبد الرحمن هذا التشبيه – الدائري – إلى التشبيه الطويل في الشعر الجاهلي بشكل عام[4]. ويربط علي البطل هذا التشبيه – الدائري – بالتكرار، ثم بالرمزية الأسطورية[5].

ذكرنا في بداية حديثنا عن هذا اللون من التشبيه، بأن عبد القادر الرباعي – وحسب قناعاتنا – هو أكثر الدارسين المحدثين اهتماماً بهذا النوع التشبيهي، حيث أطلق عليه تسمية "التشبيه الدائري"، كما أنه وضع له تعريفاً جامعاً، بعد أن عقد له فصلاً مستقلاً في كتابه: "الطير في الشعر الجاهلي"، مناقشاً في هذا البحث مجموعة من القضايا، أبرزها، كما ذكرنا التعريف، وكذلك استعراض آراء القدماء والمحدثين حول هذا النمط التشبيهي، وأهم موضوعاته ومعالمه ودلالاته الرمزية والإيحائية[6].

لقد انبرى الرّباعيّ للردِّ على مَنْ أخرج هذا النمط التشبيهي – ونقصد الدائري – من باب التشبيه، ولعله يقصد النويري وشوقي ضيف – كما تقدم – ويعلل إلحاقه بالتشبيه بقوله: "وهكذا فإن

---

(1) إيليا حاوي، الأخطل في سيرته، ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص561.
(2) المرجع السابق، ص561.
(3) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، 1985، ص302.
(4) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص179.
(5) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط2، دار الأندلس، 1981، ص218.
(6) انظر: الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص139 وما بعدها.

الأساس الذي جعلنا نعد التركيب المبتدئ بـ(ما)، والمنتهي بـ(أفعل من) تشبيهاً، هو المقارنة التي هي شرط أساسي لكل تصوير ينشأ بين عنصرين أحدهما المشبه، وثانيهما المشبه به"[1].

ويعلل التسمية بقوله: "إنَّ العمل الخاص الذي يقوم به الشاعر في هذا التشبيه هو الدوران مِن النفي إلى الإثبات، جعلنا نميزه باسم: "التشبيه الدائري" ليكون لوناً جديداً من ألوان التشبيه. يضاف إلى الألوان الأخرى، كالضمني والبليغ، وغيرها[2].

وفي أحدث الدراسات النقدية حول اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي يرى عبد الحميد المعيني بأن "التشبيه الدائري" في مفهومه ما هو إلا "تشبيه بليغ مقلوب حمل سمات التشبيه التمثيلي الممتد واندمج فيه، وهو موجود بكثرة مذهلة لافتة للنظر في الشعر الجاهلي، ثم في الشعر الإسلامي والأموي، وبقي له حضوره في العصور المتتابعة"[3]. وقد جاءت تسميته "بالتشبيه البليغ المقلوب" من حيث عدم احتوائه على أداة تشبيه ولا على وجه شبه، وابتدائه بالمشبه به؛ فهو بالتالي يعكس الوضع الطبيعي للتشبيه، إذ يبدأ بالمشبه به ثم يعود إلى المشبه ويعكس الطرفين، والأصل أن يتقدم المشبه على المشبه به.

ومن خلال استعراض التشبيهات الدائرية الواسعة نرى أن هذا اللون الذي أطلق عليه اسم "التشبيه المقلوب" له أشكال أخرى وردت في بعض اللوحات، منها: استخدام أسلوب القسم: "والله، تالله، لعمرك" في البداية، كما في لوحة الأم الثكلى لساعدة بن جؤية الذي يقول في مقدمتها[4]:

وتـــــاللهِ مـــــا إن شـــــهلة أم واحـــــدٍ	بأوجـــــد منـــــي أن يهـــــان صـــــغيرها
رأتـــه علـــى يـــأسٍ وقـــد شـــاب راســـها	وحـــــين تـــــصدّى للهـــــوان عـــــشيرها

(1) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص193.
(2) المرجع السابق، ص193.
(3) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص33.
(4) وهو ساعدة بن جُؤَيّة بن كعب الهذلي. ديوان الهذليين، ج2/ 211.

فشبَّ لها مثل السِّنان مُبَرَّأً ... إمام لنادي دارها وأميرها
عناش عدو لا يزال مُشمِّراً ... برجلٍ إذا ما الحربُ شبَّ سعيرها
تقدّم يوماً في ثلاثةِ فتيةٍ ... بجرداء نصب للغوازي ثغورها
فبيناهم يتابعون لينتهوا ... بقذفٍ نيافٍ مستقلٍ صخورها
رأو من قدى الكفين قدّام عدوة ... محيطاً به من كُلِّ أوبٍ حضورها
فورك لينا أخلص القين أثره ... وحاشكه يحصى الشمال نذيرها
يزحزحهم عنه بِنَبْلٍ سنينَة ... يُضِرُّ بحبّات القلوب حشورها(1)

استخدم الشاعر الجاهلي ساعدة بن جؤية الهذلي القسم (تاللهِ) في بداية التشبيه الدائري الواسع، قبل كلمة (ما)، ثم نراه يأتي بـ(أفعل) التفضيل في عجز البيت. وفي هذا التشبيه حديث للشاعر عن نفسه، حيث يشبه حالته بعد أن أقسم بالله (تاللهِ) بالأم الثكلى، التي صبرت طويلاً حتى شاب رأسها، وصارت عجوزاً (شهلة)، ورزقها الله بولدٍ ذكر بعد يأس فأخذ يكبر ويشب أمام ناظريها، وصار من قيادي القبيلة، شاب يافع مستعد في كل وقت للحرب إذا اشتد سعيرها. وفي يوم من الأيام تقدّم بصحبته ثلاثة رفقاء له، ليواجهوا عدواً لهم، لكن ذلك العدو باغتهم، وحاصر ذلك الفتى اليافع، فأخذ يدفعهم بنباله الحادة القوية التي يضربها في حبّات قلوبهم، فأوجد لنفسه ثغرة خرج منها سالماً، لكن أصحابه ظنوا أنّه قتيل فرجعوا إلى أمه يخبرونها بقتله ففجعت تلك العجوز التي ليس لها ولد سواه (أمّ ولد)، فصارت تنوح وتلطم خدودها مع كبر في السِّن، فحالتها حالةٌ مزرية صعبة جداً، وبينما هي على هذه الحال جاءها من يبشرها بنجاةِ ابنها وسلامته، فكان الخبر مفرحاً جداً حيث انقلب الحزن والفجيعة إلى فرح عظيم فسقطت مغشياً عليها من الفرحة الغامرة، وعلى الرغم من هذه الحالة المريرة والقاسية والصّورة المؤلمة لتلك الأم المفجوعة، إلا أن الشاعر يقسِمُ بالله إنَّ وَجْدها ليس بأشد ولا أصعب من وجدِه وحزنه، فهو بهذا القسم يعظّم من حزنه ووضعه النفسي المؤلم.

---

(1) الشهلة: العَجوز؛ أم واحد: ليس لها إلا ولد وحيد؛ العناش: المزعج المُسْتَفِز؛ جرداء: الصحراء الخالية؛ النِّياف: الطويل المرتفع؛ القدى: القيد؛ ورّك: ثنى وَرِكه لينزل؛ الْقَين: العبد؛ حاشكه: تابعه بسرعة؛ يزحزحهم: يبعدهم؛ النّبْل السّينة: السِّهام التي رُكِّبت فيها الأسنّة الحادة؛ الحشور: الدّخول والاجتماع؛ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: شَهَل، وحدَ، وغش، وجَرد، ونَيف، وقدَي، وورِكَ، وقين، وحشك، وزحزح، ونبل، وحَشَر.

ومن أمثلة استخدام القسم في هذا الشبيه الدائري الواسع قول أبي خراش الهذليّ يشبه نفسه بِذَكرِ الظباء الذي أفلت من الصيادين[1]:

فـــواللهِ مـــا ربـــداء أو عِلْـــجُ عانـــةٍ   أقـــبُّ ومـــا إن تَـــيْس ربـــلٍ مـــصممُ

إلى أن يقول:

بـــأجود منّـــي يـــوم كَفّـــتُ عاديـــا   وأخطـــأني خَلـــفَ الثَّنيّـــةِ أســـهمُ[2]

ومنه قول مالك الخناعي في تشبيه نفسه بالنّعَامة بسرعتها[3]:

تـــالله مـــا هَقلـــةٌ حـــصاء عَـــنَّ لهـــا   جَـــونُ الـــسَّراةِ هَجِـــفٌ لحمـــهُ زيـــمُ

إلى أن يقول:

بأســـرح الـــشّد منّـــي يـــوم لانيـــةٍ   لمـــا عـــرفتهم واهتـــزت اللمـــم[4]

ومنه قول أبي ذؤيب الهذلي مستخدماً القسم (لعمرك) [5]:

لعمـــرك مـــا عَيْـــساء تَتْبَـــعُ شـــادناً   يَعِـــنُّ لهـــا بـــالجزع مِـــنْ "نخِـــبِ" النجْـــلِ

إلى أن يقول:

بأحـــسن منهـــا يـــوم قالـــت كَليمَـــةٌ   أَتَـــصْرِمْ حَبْلـــي أمْ تَـــدُومُ علـــى الوصـــلِ[6]

وقد يختلف التشبيه في بعض الأبيات الشعرية عن المنحى العام للتشبيه الدائري، إذ قد تخلو خاتمته من صفة التفضيل، وربما كان السبب من وراء ذلك شذوذ في دلالة التشبيه كقول حاجز الأزدي[7]:

---

(1) ديوان الهذليين، ج2، ص145.
(2) الرّبداء: من المعز السوداء المنقطة بحمرة؛ علج عانةٍ: العير وحمار الوحش الفحل؛ تيس ربل: الذكر من الظباء والمعز؛ كفّت: صرفه عن وجههِ؛ العادي: المتجاوز الظّالم المقاتِل؛ انظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المواد التالية: رَبَدَ، عَلَجَ، تَيَس، كفَتَ، عَدوَ.
(3) ديوان الهذليين، ج3، ص14.
(4) الهقلة: الفتية من النعام، ويقصد النعام؛ حصّاء: شديدة الأكل والشرب؛ عَنّ لها: ظَهَرَ لها؛ أسرح: أسرع؛ لانية: لا وجه يذهب فيه اللمم: الجُموع؛ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: هقَلَ؛ وحصاً، وعنن، وجون، وهجفَ، وزيَم، وسَرَحَ، ونوي، ولَمَمَ.
(5) ديوان الهذليين، ج1/ 35.
(6) عَيْساء: الناقة البيضاء؛ شادن: الظبية؛ النّجل: الولد؛ أتصرِمُ: أتقطعُ؛ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: عِشَ، شدن، نَجل.
(7) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص81.

فمـا الظبـي أخطـت خلفـه الـصقر رجلـه   وقـد كـاد يلقـى المـوتَ فـي خلفـة الـصقرِ
بمثلـــي غـــداة القـــوم بـــين مقنّـــعٍ   وآخـــر كالـــسكران مرتكـــز يفـــريِ[1]

ويرى الرباعي بأنَّ الشاعر استخدم الظبيّ في مجال الفخرِ، على عكس ما اسْتُخدم في أمثلة أُخرى، إذ استُخْدم في مجال الغزل، والشاعر في الأبيات السابقة يَفتخر فيه بهزيمته أمام الأعداء، وهذا أمر لم نعهده من قبل، حيث إنَّ ما نعرفه ونسمعه وما اعتدنا عليه في الشعر الجاهلي هو أنّ الشاعر يفتخر بسحقه الأعداء والانتصار عليهم[2].

وقد يتقدم اسم التفضيل على (ما) النافية، ويأتي كلاهما في آخر التشبيه الدائري الواسع، ومن أمثلته أبيات للأعشى البكري في مدحه لمسروق بن وائل، وتشبيهه له بالنهر العظيم العطاء، يقول[3]:

قالـــت سُـــميَّةُ مَـــنْ مَدَحْـــ   ـــتَ فقُلْـــتُ مَـــسْروقَ بـــن وائـــل
أضــــحى بعانـــــة زاخـــــراً   فيـــه الغثـــاء مـــن المـــسايل
خـــشي العـــراري صـــولةً   منـــه فعـــاذوا بالكوائـــل
فتـــرى النبـــيط عـــشيةً   راوي المـــزارع بالحوافـــل
يومـــاً بـــأجود نـــائلاً   مـــا لحـــضرمي أخـــي الفواضـــل[4]

لقد ورد التشبيه الدائري عند شعراء مختلفي الأزمنة في العصر الجاهلي، منذ امرئ القيس الكندي في بدايات ذلك العصر، كما أنَّ هناك نماذج أخرى عند أبي ذؤيب الهذلي الذي يعد من الشعراء المخضرمين إذ عاش في أواخر العصر الجاهلي، وامتدت حياته في العصر الإسلامي[5].

---

(1) المقَنّع: الذي يلبس القناع؛ يفري: يشقّ.
(2) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص157.
(3) ديوان الأعشى، ص389.
(4) عانة: النهر ومجرى الماء؛ زاخراً: مليئاً؛ العراري: الرَّكب؛ الكوائل: نبات البردي؛ النبيط: جيل ينزلون بأرض العراق؛ الحوافل: السيول والقنوات.
(5) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص177.

مصادر التشبيه التمثيلي الواسع

ونقصد بالمصادر الأشياء التي استخدمها الشعراء وجعلوها مشبهاً به سواء أكانت تلك الأشياء من عالم الطبيعة، ومنها الحيوان، أم من عالم الإنسان. فبالرجوع إلى كثير من الدواوين الشعرية والمجموعات الشعرية القديمة، وكذلك إلى ما كتب حول هذا الموضوع في المراجع القديمة والحديثة، وجدت أن الشعراء الجاهليين قد استمدوا مادتهم التشبيهية الواسعة من عدة مصادر، كان أبرزها الطبيعة والإنسان[1].

أما المصدر الأول، ومنه الحيوان، فيبدو أن سيادة المصدر الحيواني في التشبيه التمثيلي الواسع "يتماشى وطبيعة الحياة الرعوية في العصر الجاهلي الذي كان الشاعر فيه يفتش عن معرفة ذاتِهِ وذوات الآخرين عن طريق رصده المباشر لحركات الحيوان وسلوكه"[2]. كما أنَّ غلبة المصدر الطبيعي ومنها الحيواني على المصدر الإنساني، قد تتوافق وسمة البساطة في ذلك العصر، فالتوقف عند الإنسان لتصوير سلوكه يحتاج إلى تعمّق في الذّات الإنسانية وتعقيداتها المعروفة[3]. ولكن هذا لا يعني أن الشعراء لم يصفوا بعضاً من سلوكيات الإنسان، خاصة عند حديثهم عن الصيّادين في قصص ثور الوحش وحمار الوحش والبقرة الوحشية، وكذلك حديثهم عن الغواصين الذين أشقاهم التعب وعن العزم والتصميم على إحضار الدرر الثمينة من أعماق البحر رغم المصاعب الشديدة والأخطار الكثيرة التي كانت تواجههم، وكذلك الأمر بالنسبة لوصف حالة الأم الثكلى في عدد من التشبيهات الواسعة، كما سيأتي لاحقاً.

---

(1) انظر مثلاً: الزوزني، المعلقات السبع، ص89؛ والقرشي، الجمهرة، ص538؛ والضبيّ، المفضليات، ص399.
(2) الرّباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص91 وما بعدها.
(3) الرّباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص154.

وقد توزعت هذه الحيوانات على ما هو وحشي، وما هو أليف، وكذلك كان فيها، حيوانات برية وأخرى بحرية، إضافة إلى عدد من أنواع الطيور.

وسوف نستعرض بشكل سريع أبرز هذه الحيوانات التي جعل الشاعر منها طرفاً رئيساً في تشبيهاته الواسعة، فحبك حولها القصص والحكايات، وقارن بينها وبين المشبه، وفضل المشبه عليها في كثير من تلك التشبيهات الواسعة بعد أن استعرض أهم صفاتها وملامحها وأبرز حركاتها وأفعالها، ومنها الأسد، والذئب والوعل والحوت، والنعام والظليم، والظبي والظبية، وحمار الوحش والأتان، والعقاب، والثعبان والأفعى، والبقرة الوحشية (المهاة)، والثور الوحشي، والنعامة والحصان والفرس، والقطا[1].

لقد كانت تلك أبرز الحيوانات التي وظفها الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم الواسعة، وسنأتي على المواضيع والمحاور التي توزعت عليها تلك الحيوانات لاحقاً.

لقد استخدم الشعراء الجاهليون عدداً من مكونات الطبيعة وموجوداتها، وكان أبرزها النّهر، وقد احتل مكانة مهمة في تلك التشبيهات، وكذلك السحابة والروضة والرمل، وبيض النعام، والعسل والنخيل[2].

ويأتي الإنسان وصفاته وقصصه وموجوداته مصدراً ثانياً من تلك المصادر، إذ نرى الشعراء الجاهليين يشبهون الإنسان بالإنسان، وذلك حين يتحدث الشاعر عن نفسه، أو عن غيره ممن يصفهم، فيشبّه نفسه، أو غيره بشخصية معروفة لدى أولئك القوم جميعهم بحدث، أو صفة مميزة، حتى تصبح قصة معروفة، كما أنهم شبهوا بشارب الخمر، وشبهوا بالرَّاهب والتاجر، وكذلك شبهوا ببعض صفات

---

(1) انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص77 وما بعدها.
(2) انظر: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص30 وما بعدها؛ وانظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، ص48 وما بعدها.

الإنسان المميزة كالشجاعة والحكمة، كما شبهوا بالأم الثكلى التي فقدت وحيدها، أو كادت. وشبهوا بموجودات الإنسان؛ أي الأشياء التي يصنعها الإنسان، ويستخدمها في حياته اليومية، ومنها السفينة الضخمة التي تشق عباب البحر فتقسمه قسمين بصدرها وبمقدمتها، وكذلك شبهوا بالسّانية[1].

ولا ننسى الخمر ودورها في هذه التشبيهات الواسعة، حيث كان لها حضور بارز كمشبه به هي وشاربها.

وحتى تتضح الصورة بشكل جلي ارتأيت أن أعرض لمصادر التشبيه التمثيلي الواسع في محاور رئيسة جاءت من تلك المصادر، حيث الشواهد التمثيلية ستظهِرُ تلك المصادر للتعرف على أهميتها وأسباب ذكرها.

محاور التشبيه التمثيلي الواسع

ونقصد بالمحاور الأشياء التي استخدمها الشعراء مشبهاً، إذ جاءت هذه في محورين رئيسين هما: محور الإنسان، ومحور الحيوان.

أما محور الإنسان، فكان الحديث، أو التشبيه التمثيلي فيه يتوزع على شقين؛ الشق الأول: هو الرجل، والشق الثاني: هو المرأة.

أما المحور الثاني، فكان أيضاً له شقان، أولهما: هو النّاقة، وثانيهما: هو الحصان.

---

(1) انظر مثلا: ديوان النابغة ص212،وديوان عنترة ص18، وديوانامرئ القيس ص57
(3) انظر مثلا ديوان الهذليين ج1، ص154، ديوان الخنساء، ص378.

المحور الأول: الإنسان

أ. **تمثيل الرجل.**

لقد حملت التشبيهات التمثيلية الواسعة التي كان الرجل فيها هو "المشبه" موضوعين رئيسيين وأساسيين هما: المشاعر والأحاسيس الإنسانية، والموضوع الثاني هو مجموعة من القيم والأخلاق والصفات العربية الجاهلية، وقد جاء تأصيل الشعراء لهذه القيم والأخلاق والصفات العربية عند توظيف عدة مصادر ذكرنا بعضها آنفاً؛ منها ما هو من الطبيعة، وآخر من حياة وسمات الإنسان نفسه.

ومن هذه المصادر:

أولاً: الحمار الوحشي

ويرد هذا التشبيه قليلاً ضمن هذا المحور في الشعر الجاهلي، وهي صورة تتكرر مع الناقة كثيراً، فقد شبه أبو الطمحان القيني نفسه بحمار الوحش – كما ذكرنا سابقاً – في قصيدته ذاتها التي شبّه نفسه فيها بثور الوحش في تحول بعد أن شفى نفسه من صورة الثور، فقال: "أذلك أم جأب النسالة قارح..." إلى آخر القصيدة التي جئنا بها في أثناء حديثنا عن أنواع التشبيه التمثيلي الواسع، وضمن التشبيه البليغ.

ومنه أيضاً تشبيه عبّر فيه الشاعر عن سرعة حمار الوحش مقارنة بسرعة الرجل، إذ يقول حبيب الأعلم الهذلي[1]:

لمـــــا رأيـــــتَ القـــــولَ بالـــــ	ـــعلياءِ دون قـــــدى المناصـــــبْ
وفريـــــتُ مـــــن فـــــزعٍ فـــــلا	أرمـــــي ولا ودعـــــتُ صـــــاحِبْ
يفـــــري جذيمـــــةَ والـــــرِدا	كأنـــــهُ بأقـــــبَ قـــــاربْ

(1) واسمه حبيب بن عبد الله أخو صخر الغيّ الهذلي، وهو مشقوق الشفة، شاعر جاهلي. ديوان الهذليين، ج2، ص77.

خــــــاظٍ كعــــــرق الــــــسِّدر يــــــسـ ـــــبِقُ غـــــارةَ الخُـــــوصِ النجائـــــبْ
عنّـــــــتْ لــــــــه ســــــــفعاءَ لكّـــــــ ـــــت بالبـــــضيع لهـــــا الخبائـــــبْ[1]

يتحدث الشاعر في الأبيات السابقة عن سرعته وشدتها، حيث شبه نفسه بحمار الوحش السريع.

ثانياً: الذئب

وقد مثّل الذئب رؤية الشاعر الجاهلي عندما شبه نفسه به، من حيث احتماله الجوع والفقر والقهر. فهو مثال للصبر والاحتمال، وهذا ما نجده في التشبيه الواسع الذي استخدمه الشنفرى الأزدي في لاميته، حيث سيكون تحليل كامل لهذا التشبيه – إن شاء الله في الدراسة الفنية كتمثيل للإنسان الجاهلي المقهور المطرود من قومه وعشيرته.

يقول الشنفرى في مقدمته تشبيهه الواسع[2]:

وأغــدو علـــى القـــوت الزهيـــد كمـــا غـــدا أزل تهـــــاداه التنـــــائف أطْحَـــــلُ[3]

في هذا التشبيه الواسع يشبه الشنفرى نفسه وحالته الصعبة المزرية من الجوع والقهر والطرد بحالة الذئب الضعيف الذي تمايله وتحركه الرياح في الصحراء المقفرة، فهو مُغبَّر هزيل، اجتمع حوله مجموعة من الذئاب حالتها كحالته، بعد أن قام بمناداتها فكانت مهلهلة، وجوهها شيب وشدوقها مشققة من الضعف وشدة الهزال[4].

يقول:

فلمـــا لـــواه القـــوت مـــن حيـــث أمّـــه دعـــــا فأجابتـــــه نظـــــائر نُحَّـــــلُ[5]

---

(1) فريت: شققت؛ جذيمة: الشحم؛ بأقب: الفحل من حمير الوحش؛ خاظ: داخل ووارد؛ الخوص النجائب: الأتن القوية؛ السفعاء: السوداء؛ لكت: شققت؛ البضيع: اللحم؛ الخبائب: اللحم المجتمع المتراكم.
(2) الشنفرى الأزدي، ديوانه، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، 2003، ص69.
(3) أزل: هزيل؛ تهاداه: تحركه؛ التنائف: الصحارى.
(4) الشنفرى الأزدي، ديوانه، ص69.
(5) لواه: اشتد عليه؛ نظائر نحل: أشباهه شديدة الضعف، ويقصد بقية الذئاب.

ثالثاً: الأسد

ويرد هذا التشبيه كثيراً في الشعر الجاهلي، وعند العديد من الشعراء الجاهليين، ويأتي هذا التشبيه عند الشعراء في موضوعات الفخر والمدح والحرب والرثاء، إذ إنَّ مثل هذه الأغراض هي التي تعنى بالقيم وترسيخ المبادئ والأخلاق الحميدة.

وتضم هذه التشبيهات بعض صفات الأسد الجسدية التي تشير إلى القوة والمهابة، كما تضم هذه التشبيهات ألوان الأسد، وطريقته في الافتراس. فقد ورد في شعر أوس بن حجر في رثاء أبي دليجة[1]، ويرد أيضاً عند عبيد بن الأبرص، عندما شبه نفسه بالأسد مفتخراً[2]، وكذلك عند زهير بن أبي سلمى حين شبه الهرم بن سنان، وسنان بن أبي حارثة المُرِّيّ بالأسد[3]، وتشبيهه للحصين بن ضمضم بالأسد أيضاً[4].

ويرد أيضاً عند المسيب بن علس عندما يشبه القعقاع بن زرارة بالأسد[5]، وعند الأعشى حين يشبه نفسه بالأسد[6]، وحين يشبه النعمان بن المنذر به في تشبيه واسع[7].

وقد أوردنا مثالاً عليه من قول الأعشى عندما أراد أن يعظم شأن النعمان، ولم يجد أفضل من الأسد مشبهاً به، ومنه قوله: "فما مخدر وردٌ كأن جبينه..." [8].

---

(1) ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، 1960، ص105.
(2) عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد بن الأبرص، ط1، تحقيق: حسين نصار، مكتبة الباني الحلبي، القاهرة، 1957، ص83.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص297.
(4) المصدر السابق، ص23.
(5) الضبيّ، المفضليات، ص63.
(6) ديوان الأعشى، ص177.
(7) المصدر السابق، ص191-192.
(8) انظر: الصفحات التي تتحدث عن التشبيه الدائري.

رابعاً: الوعل

ويرد هذا المصدر قليلاً في التشبيه الواسع. إذ يعبّر تشبيه الوعل[1] عن الأمن الاجتماعي والاستقرار والطمأنينة في أوقات السلم، وعن حماية الأفراد وإجارتهم في المجتمع[2].

ومن أمثلة هذا التشبيه نموذج لبشر بن خازم الأسدي يمدح شخصية مشهورة هي أوس بن حارثة بن لأم الطائي، يقول فيها[3]:

فمــــا صـــــدع بجبـــــة أو بِـــــشَوْحَطْ   علـــــى زلـــــق زوالـــــق ذي كهـــــافِ
تـــــزل اللقـــــوةُ الـــــشغواء عنهـــــا   مخالبهـــــا كـــــأطراف الأشـــــافي
بـــــأحرز مَـــــوْئلاً مِـــــنْ جـــــار أوسٍ   إذا مـــــا ضِـــــيم جيـــــران الـــــضّعافِ[4]

وفي ذلك التشبيه التمثيلي الواسع يمدح بشر أوس بن حارثة، إذ يرى أن جاره أكثر أمناً، ومنعةً من الوَعْلِ في مناطق جُبَّةَ أو بِشَوْحَط يعيش في مرتفعات عالية، وجبال شاهقة يزل ويزلق عنها كل من يحاول الوصول إليها من الطير والبشر حتى اللقوة (وهي العقاب) القوية بمخالبها الحادة وأجنحتها الفائقة السرعة في الطيران إذ لا تستطيع البقاء في هذه الأماكن لحدتها وتطاولها، وهذه من المبالغات التي استخدمها بشر ليرفع من شأن ممدوحه ويعليه بشكل كبير[5].

خامساً: الحوت

من خلال استقصائي للتشبيهات التمثيلية الواسعة في الشعر الجاهلي، لم أعثر إلا على تشبيه تمثيلي واسع مصدره الحوت، حيث يرد مرة واحدة في هذا الشعر، وقد جاء هذا اللون عند الشاعر عبيد بن الأبرص حينما شبه براعته في قول الشعر بمهارة الحوت وحركاته في مياه البحر، وهي من الصور النادرة والغريبة في الشعر العربي.

---

(1) هو تيس الجبل.
(2) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص25.
(3) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ط2، تحقيق: عزة حسن، منشورات في الثقافة، دمشق، 1972، ص166.
(4) صدع: الوعل؛ جبّه: اسم مكان؛ شوط: اسم مكان؛ زلق: منحدر؛ ذي كهاف: الكهوف والمغر؛ اللقوة: أنثى العقاب؛ الشغواء: اسم العُقاب لانعطاف منقارها الأعلى؛ الأشافي: حديد يُخْرَزُ بهِ؛ أحرز: أشد أمناً.
(5) الدميري، كمال الدِّين محمد بن موسى (ت 808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، ط1، وضع هوامشه وقدّم له: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994، ج2، ص213.

ومن هذا قول عبيد بن الأبرص الأسدي[1]:

سَــلِ الــشعراءَ هَــل ســبحوا كــسبحي بحــور الــشعر أو غاصــوا مغاصــي

وفي هذا التشبيه يشير عبيد بن الأبرص إلى براعته في اللغة والشعر والأدب، ويشبه هذا المجال بالبحر، ويشبه نفسه بالحوت الماهر المتفوق على بقية مخلوقات البحر.

سادساً: النعام

استخدم الشعراء في تشبيهاتهم الواسعة النعام مصدراً ونموذجاً فائق السرعة والعدو السريع، الذي عُرِف به عدد من الناس في الحياة الجاهلية، وخاصة عند جماعة الصعاليك، الذين كانوا يتميزون بخفة الحركة والسرعة العجيبة التي تشبه سرعة النعام وطيرانه. إذ كان أولئك الصعاليك يفرون من المعركة ويسرعون كما تفعل النعام. لقد كانت أرجل وأقدام الصّعاليك كقوائم الخيل وحوافرها، وكانوا كالظليم (ذكر النعام) في سرعته وشدة عدوه[2]، وقد أطلقوا عليه عدة تسميات، منها: هقل، وهجف، وهَزق، وهزروف، وتسميات أخرى عديدة[3].

وقد وردت أربعة تشبيهات تمثيلية واسعة لهذا الحيوان في تمثيل الرجل[4]، ومنها قول عمرو بن براقة الهمذاني[5]:

كــأنَّ ملاءتـــي علـــى هجـــفٍ أحـــسَّ عـــشيةً ريحـــاً بلـــيلا[6]

---

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ص75.
(2) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، ص14.
(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب، المواد (هقَل، هجف، هزف، هزرف).
(4) انظر: الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص104؛ وديوان الهذليين، ج2، ص83، وج3، ص14 من الديوان؛ وأبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ)؛ الأغاني، تحقيق: عبد الستار فرّاج، دار الثقافة، بيروت، 1959، م12، ص137.
(5) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص104.
(6) هجف: ذكر النعام.

سابعاً: الظبيّ

ويأتي استخدام الظبي مصدراً مهماً في تمثيل الرجل دلالة على السرعة الهائلة التي تَمتَّع بها العديد من أفراد المجتمع الجاهلي وخاصة الصعاليك منهم، عندما كانوا يتعرضون لخطر الموت ولحاق المحاربين بهم، فالصعلوك يواجه الخوف بالهرب، وبالسرعة الكبيرة التي تشبه سرعة الظبي ومرارة من الصيادين والوحوش المفترسة[1].

وقد جاء تشبيهان واسعان لهذا الحيوان، وقد أوردنا عليه مثالاً لأبي خراش الهذلي عند حديثنا عن التشبيه الدائري، ومنه قوله: "فوالله ما ربداء أو علج عانة...".

ثامناً: العُقاب

وقد استخدمه الشعراء ليعبّروا عن الانطلاق السريع، والعدو الشديد للوصول إلى الغاية المرّجوة، فاستخدام العقاب كاستخدام النعام في السرعة. وقد كانت حالة الطيران من الحالات التي أوجدت في خيال الشاعر الجاهلي فسحة مناسبة عبأها بمفردات وصفات تلائمها وتدل عليها، إذ نرى الشاعر الجاهلي يقرن فراره، أو سرعته بالطير، ومن هذه الطيور العُقاب[2].

ومن أمثلة هذا الاستخدام تشبيه تمثيلي واسع للشاعر الجاهلي "صخر الغي"، وهو يُشبِّه أخاه أبا عمرو بن عبد الله بالعقاب، قالها يرثيه بعد أن نهشته حيّة فمات، قال[3]:

ولله فتخـــــــاءُ الجنـــــــاحين لقـــــــوةٌ ... تُوَسِّـــــدُ فرخيهـــــا لحـــــومَ الأرانــــــبِ
كـــأن قلـــوبُ الطيـــر فـــي جـــوفِ وكرهـــا ... نـــوى القَـــسْبِ يلقـــى عنـــدَ المـــآدبِ[4]

(1) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، قصيدة حاجز الأزدي، ص81.
(2) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص9.
(3) ديوان الهذليين، ج2، ص55.
(4) فتخاء: لينة مفصل الجناح؛ اللّقوة: المتلققة الشيء، وتطلق هذه الكلمة على العقاب؛ القَسْب: اسم نبات.

وفي هذه الأبيات التشبيهية التمثيلية يقص لنا الشاعر حكاية عُقاب (لقوة) لها فرخان، قامت بملاحقة غزالٍ، ولكنها لم تفلح باصطياده، وارتطم رأسها بالأرض بعد أن انقضت على الغزال بسرعة فائقة فراغ منها الغزال، وكان مصير هذه العقاب الموت، على عكس ما هو متوقع[1].

وهناك تشبيهان واسعان للعقاب عند كل من الحارث بن وعلة الجرمي، وأبي خراش الهذلي.

يقولُ الحارث الجَرْميّ[2]:

نجــوتُ نجــاءً لــم يَــرَ النــاسُ مثلــه   كــأنّي عقــاب عنــد تــيمن كاســرِ

ويقول أبو خراش[3]:

كــأنّي إذْ غَــدَوا ضــمّنتُ بَــزّي   مــن العِقْبــان خائنــة طلوبــا

تاسعاً: الثعبان والأفعى

استخدمهما الشعراء الجاهليون للتعبير عن الألم والتوتر من شدة اللدغ، وقوة السُّم، وهي تمثيل للحالة النفسية الصعبة للإنسان الملدوغ، أما الثعبان فكان دليلاً على القوة والجرأة في الإقدام، وخاصة في المعارك والحروب، ومن أمثلة استخدام الثعبان قول سويد بن مسعود الطائي[4]:

ومــا أســود بالبــأس ترتــاح نفــسه   إذا حلبــه جــاءت ويطــرق للحــسِ[5]

أما الأفعى، فقد وردت في تشبيه تمثيلي واسع عند النابغة الذبياني عندما شبّه حاله بحال الملدوغ وذلك بسبب خوفه من النعمان بن المنذر، يقول[6]:

فبــتّ كــأني ســاورتني ضــئيلة   مــن الــرقش فــي أنيابهــا الــسّمُ نــاقِعُ[7]

---

(1) انظر: الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص34.
(2) الضبيّ، المفضليات، ص162.
(3) ديوان الهذليين، ج2، ص132.
(4) مطاع الصفدي، موسوعة الشعر العربي، شركة خياط، بيروت، ج4، ص420؛ وانظر المعيني، اللوحات الإبداعية، ص137.
(5) الأسود: الثعبان.
(6) ديوان النابغة الذبياني، ص20-21.
(7) الرُّقش: فيها نقط سواد وبياض؛ ناقع: ثابت وبالغ؛ انظر: ابن منظور، اللسان، مادة رقش، ونَقَع.

عاشراً: الإنسان وصفاته وقصصه وموجوداته

لقد وُظِّف الإنسان في التشبيه التمثيلي الواسع لدى الشاعر الجاهلي، وكذلك وُظِّفت بعض صفاته وقصصه وموجوداته، إذ نرى تشبيها بالتاجر وما حُمّل من بضاعة ثمينة، كقول أبي ذؤيب الهذلي[(1)]:

مـــا حمّـــل البختـــيّ عـــام غيـــاره   عليـــــه الوســـــوق بُرّهـــــا وشـــــعيرها

إلى أن يقول:

بـــأعظم ممـــا كنـــت حَمَّلـــتُ خالـــداً   وبعـــــضُ أمانـــــات الرجـــــالِ غرورهـــــا[(2)]

وتشبيها بالرَّاهب، كما في أبيات لعدي بن زيد العبادي، يقول[(3)]:

إننـــــــي واللهِ فاقْبَـــــــل حِلفتـــــــي   لأبَيـــــلٌ كلمـــــا صـــــلَّى جـــــأَرْ[(4)]

مرعـــــدٌ أحـــــشاؤه فـــــي هيكـــــل   حـــــسنٌ لمتـــــهُ وافِـــــرُ الـــــشَّعَرْ

مـــــؤمن الـــــصّدْرِ يُرجـــــى عتقـــــه   يـــومَ لا يكْفـــرُ عَبْـــدٌ مـــا ادَّخَـــرْ

وكذلك ورد تشبيه بالراهب عند الأعشى في مدحه لقيس بن معد يكرب[(5)].

كما شبه بعض الشعراء حالهم وقصصهم بقصص آخرين، كما هو الحال في التشبيه التمثيلي الواسع عند طرفة بن العبد الذي شبه حالة حبّه بحالة حب المرقش، وقصته مع أسماء، يقول طرفة[(6)]:

وقـــد ذهبـــت ســـلمى بعقلـــك كلّـــه   فهـــل غيـــر صـــيد أَحرزتـــه حبائلْـــه

كمـــا أحـــرزت أســـماء قلـــبَ مـــرقش   بحـــبٍّ كلمـــع البـــرق لاحـــت مخايلـــه

ومن الشعراء من شبه نفسه بشارب الخمر، إذ نرى امرأً القيس، يقول[(7)]:

---

(1) ديوان الهذليين، ج1، ص154.
(2) البختي: التاجر؛ الوسوق: الأوعية التي يُحمل بها البرُّ والشعير.
(3) ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1965، ص61.
(4) الأبيل: راهب النصارى.
(5) ديوان الأعشى، ص53.
(6) ديوان طرفة بن العبد، ص122-124.
(7) ديوان امرئ القيس، ص115.

فظَلَلْــتُ فــي دِمَــنِ الــدِّيار كــأنني نـــشوان بـــاكره صـــبوح مـــدام

وكذلك شبه المُتلمَس الضُّبَعِيُّ نفسه بشارب الخمر[1]، وكما جاء مثل هذا التشبيه عند الأعشى[2].

وشبهوا بالأم الثكلى التي فقدت وليدها الوحيد (أم واحد)، وقد وردت عدة تشبيهات تمثيلية واسعة، كما هو الحال عند ساعدة بن جؤية الهذلي[3]، وعند أبي ذؤيب الهذلي[4].

وقد ذكرنا مثالاً عليه عند حديثنا عن التشبيه الدائري، ومنه قول ساعدة بن جؤية الذي يقول: "وتالله ما إنَّ شهلة أم واحد...".

ومن الأشياء التي شبهوا بها في هذا المجال بعض موجودات الإنسان كالسّانية، وقد ذكرنا بأنها هي الدلاء الضخمة، واستخدامها يجيء في ضوء المشاعر الإنسانية من الشوق والحنين، وهي ترمز للدموع الغزيرة التي تصدر عن أناس أثارهم الحنين فسكبوا دموعاً كما تخرج السّانية الماء من تلك الأماكن، لقد وردت السّانية في التشبيهات الواسعة ست مرات، وردت عند زهير بن أبي سلمى[5]، كما وردت عند لبيد بن ربيعة[6]، وغيرهما من الشعراء[7].

ومن أمثلته قول زهير بن أبي سلمى[8]:

كـــأنَّ عينـــي فـــي غَرْبَـــيْ مُقتّلـــةٍ مـــن النواضـــح تـــسقي جنـــةً سُـــحقا[9]

(1) ديوان المتلمس الضبعي، جرير بن عبد المسيح، تحقيق وشرح: حسن الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1970، ص165.
(2) ديوان الأعشى، ص193.
(3) ديوان الهذليين، ج2، ص211.
(4) المرجع السابق، ج1، ص98.
(5) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص66.
(6) لبيد بن ربيعة، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، ط1، حققه وقدّم له: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962، ص153.
(7) انظر مثلا: ديوان علقمة الفحل، شرح الأعلم الشنتمري، ط1، تحقيق: لطفي العقال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، 1969، ص53-56.
(8) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص66.
(9) الغَرْبان: الدلوان الضخمان.

فالشاعر يصف حالته بعد أن بقي يراقب حبيبته وهي تبتعد عن ناظريه إذ انساح دمعه من عينيه غزيراً كالماء الناضحِ من دلوين ضخمين (غَرْبي مَقتّلةٍ) تحملها ناقة مذللة.

حادي عشر: النَّهر

ويجيء النهر مشبها به للرجل في تشبيه تمثيلي واسع بعض الشيء، حين تُشبَّه الدموع به[1].

كما يرد ذلك عندما يلاحق الشاعر صفة الكرم لممدوحه في عدد من التشبيهات الدائرية الواسعة، ومن أمثلتها تشبيه النابغة للنعمان بن المنذر بالنهر الفياض[2]:

فمـــا الفـــراتُ إذا جاشـــت غواربـــه ترمـــي أواذيـــه العبـــرين بالزبـــدِ
يومـــاً بـــأجودَ منـــه سَـــيْبَ نافلـــةٍ ولا يحـــولُ عطـــاءُ اليـــومِ دون غَـــدِ

كما كان زيد بن مَرْب نهراً في الجود عند المسيّب بن علس[3]، وأكثر الأنهار التي وردت مشبها بها: نهر الفرات في العراق[4]، ثم نهر النّيل في مصر[5]، أما بقية الأنهار فجاءت على وجه العموم، إذ لم يحدد الشاعر أسماء تلك الأنهار[6].

ب. تمثيل المرأة.

ومن أبرز المصادر التي جاءت مشبهاً به في تمثيل المرأة:

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ط1، تحقيق: حسين نصار، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1975، ص11.
(2) ديوان النابغة، ص26، 27.
(3) شعر المسيّب بن عَلَس، جمعه وحققه ودرسه؛ أنور أبو سويلم، ط1، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، 1994، ص126.
(4) شعر المسيّب بن عَلَس، ص129؛ ديوان النابغة الذبياني، ص26-27؛ ديوان الأعشى، ص39، 99، 109، 339؛ ديوان بشر الأسدي، ص169-170.
(5) انظر: ديوان الأعشى، ص29، 297.
(6) انظر: ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، الجامعة الأمريكية، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1960، ص105؛ وديوان الأعشى، ص51، 193.

أولاً: الظبية

وقد جاءت فيما يقارب الخمسة عشر تشبيهاً تمثيلاً واسعاً، منها ثمانية تشبيهات دائرية، إذ إنَّ التشبيهات التي مصدرها الظبية تُعد من أوسع وأكثر التشبيهات دوراناً وعدداً في تمثيل المرأة، على الرغم من قلة أبياتها[1].

وقد وظفها الشعراء الجاهليون لتميّز حجمها وحركتها، وجمال منظرها وحيويتها، وهي من المصادر التشبيهية الهامة في هذا النوع من التشبيه، إذ تحوي معلومات غزيرة، وفيها من الطاقات والمقومات الفنية الشيء الجميل.

ومنها قول امرئ القيس بن عمرو السكوني[2]:

ومـــا أمُّ خـــشفٍ شـــادنٍ بخميلـــة ... مـــن الـــدّهسِ منـــه هايـــلٌ ومكثّـــب[3]

يَعِـــنُّ لـــه طَـــوراً وطَـــوْراً يروقهـــا ... علـــى الإنْـــسِ منْـــهُ جـــرأةٌ وتَوَثّـــبُ

بأحـــسنَ منهـــا مقلـــةُ ومُقلّـــداً ... وإنْ هـــيَ لـــم تُـــسعِفْ وطَـــالَ التّجنّـــبُ

لقد كانت الغزالة (الظبية) مشبها به ناجحاً ومصيباً عند شعراء الجاهلية، إذ إنه حقق صفات أنثوية أرادها، بل أحبها شعراء تلك المرحلة، كالجمال والحب، والضعف والحنان في مشاهد طبيعية، عفوية التصوير، حيث ترعى الظبية مع صغيرها، تنفرد به، تحنو عليه وتحميه[4].

ثانياً: الظبي

وكما كانت الظبية مصدراً تشبيهياً يمثل الجمال والخفة، كذلك كان الظبي الذكر، من مثل قول تميم بن أبي مُقبل العجلاني[5]:

---

(1) انظر: المعيني، اللوحات الإبداعية، ص159-161.
(2) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص150.
(3) أم خشف: الظبية؛ والخشف: صغيرها؛ الدّهس: الرمل.
(4) ديوان الأعشى، ص209-211.
(5) تميم بن مقبل العجلاني، ديوانه، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، 1957، ص196.

كأنهـــا مـــــارنُ العِـــرْنين مُفْتَـــضَلٌ   مـــنَ الظِّبـــاء عليـــهِ الـــوَدْعُ منظـــومُ[1]

ومن تسميات ولد الظبية التي وردت في التشبيهات التمثيلية الواسعة في أشعار الجاهليين: الظبيّ، وشادن، وشادن أكحل، ورشأ موافي، ومارن العينين، وأحور العينين، وكلها تشير إلى صفات الخفة والرشاقة والجمال.

ثالثاً: الدّرة

والدّرة هي اللؤلؤة العظيمة المضيئة، وقد ورد لها عدة تسميات في أشعار الجاهليين. منها: الدّرة، ودرة تاجر، ودرة غواصٍ، ودرّة هبرقي "الصانع"، عقيلة الدر، وجمانة البحري. كما ورد لها تسميات أخرى عند شعراء آخرين من غير أصحاب التشبيهات التمثيلية الواسعة، كاللؤلؤ والجزع، والكبيس[2].

وقد حملت هذه التشبيهات معلومات كثيرة عن حياة الغوص والغواصين والسفينة والتجار، والمكان والزمان، وقيمة تلك الدرر الثمينة، كما احتوت أدوات الغوص، وسفن الغوص، وموانئِه. كما حملت هذه التشبيهات الواسعة ذكراً لأسماء محبوبات الشعراء التي اقترنت بتلك الدرر، كابنة السهمي، وابنة الأزدي، وهي – أي الدرر – من الهدايا الغالية الثمن للنساء الراقيات المقيمات في القصور، وهي في الوقت نفسه من أنفس أنواع الزينة لمحاريب عروش الرؤساء. وكذلك هي من الأشياء المقدسة المبهجة.

إذ نرى المسيب بن علس يقول[3]:

فأصـــــاب منيتـــــه وجـــــاء بهـــــا   ويـــــضُمّها بيديـــــه للنحـــــرِ[4]

---

(1) مارن: صُلب ليِّن؛ العِرنين: المنخفض من الأرض؛ مفتضل: متوحش؛ الوَدْع: خرز بيض.
(2) عبد الله الغنيم، كتاب اللؤلؤ، دار البشائر الإسلامية، الكويت، 1998، ص8-28؛ وانظر: شعر المسيب بن علس، ص100-102؛ وديوان الأعشى، ص367؛ الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص57-58؛ والمعيني، اللوحات الإبداعية، ص66.
(3) ديوان المسيب بن علس، ص102.
(4) الصراريّ: الملّاحون.

وهذا تعبير عن فرحة الغواصين حين يحصلون على الدرة، ويتشاركون الفرحة، ويعبرون عن ابتهاجهم بهذا الصّيد البحري الثمين.

لقد استخدم الشعراء الجاهليون الدّرة، وخاصة الثمينة منها للتعبير عن القيمة العظيمة للمرأة من حيث النفاسة، واللمعان، والصفاء والبياض والنقاء.

رابعاً: العسل

والعسل هو الشراب الثاني للإنسان، وقد نقل الشعراء الجاهليون حكاية العسل من خلال ثلاث حركات هي: الضرب ومكانها، ثم اشتيارها (أي جمعها)، ثم صنعها شراباً[(1)]، وكما حرص الشعراء الجاهليون على توظيف العسل ضمن تعظيم قيمة المرأة وعذوبتها، وجماليات ثغرها وجاذبيتها، إذ نرى أولئك الشعراء يُلِحون على الربط بين العسل مذاقاً وحلاوة وعذوبة، وبين ثغر المرأة وفمها مذاقاً ورضاباً وجاذبية[(2)]، وهم في ذلك لا يصورون إلا عسلاً صعب المنال، بذل المُشتار (جامع العسل) فيه مشقة عظيمة للحصول عليه. ونمثل عليه بقول أبي ذؤيب الهذلي من تشبيه تمثيلي دائري مكون من عشرة أبيات، يقول[(3)]:

وما ضربُ بيضاء يأوي مليكها   إلى طنف أعيا براقٍ ونازلِ[(4)]

ويختمه بقوله:

بأطيب من فيها إذا جئتَ طارقاً   وأشهى إذا نامت كلابُ الأسافِلِ

والملاحظ أن الشاعر يقرن هذا الوصف بزمن، هو الوقت المتأخر من الليل، إذ تتغير في العادة طعوم الأفواه وروائحها، ولكن رائحة هذه المحبوبة ألذ وأشهى من رائحة العسل الجبلي وطعمهِ.

---

(1) الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص171.
(2) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص78.
(3) ديوان الهذليين، ج1، ص141-144؛ وانظر: الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص171.
(4) البيضاء: العسل؛ طنف: المكان العالي؛ الراقي: الصاعد.

ونلاحظ أن في بعض هذه التشبيهات مزج بين العسل والخمرة عند تشبيه ريق المحبوبة الطيِّب اللذيذ جميل الرائحة كما جاء عند أبي ذؤيب الهذلي في إحدى قصائده التشبيهية[1]، وكذلك عند المسيب بن علس[2].

كما نلاحظ أيضاً في التشبيهات التمثيلية الواسعة التي كان فيها العسل مصدرا من مصادر تمثيل المرأة: أن الشعراء أخذوا يطيلون في وصف المشتار وصعوبة المكان الذي يُجمع منه العسل، كما أفاضوا في وصف أنواع العسل وأدواته[3].

خامساً: الخمر

لقد ورد تشبيه ريق المحبوبة بالخمرة عند كثير من الشعراء الجاهليين، إذ نراهم يفضلون ذلك الرِّيق العذب مقبله على الخمرة المعتقة، كما جاء عند امرئ القيس[4]، وعند النابغة الذبياني[5]، وعند الأعشى[6]، ويأتي تشبيه ريق المرأة بالخمر وحدها[7]، أو الخمر المشعشعة بالماء الخصر[8]، أو الخمر الممزوجة بالعسل، فتكون الخمر هي الشيء الرئيس في هذا التشبيه الواسع، وهي المشبه به وريق المرأة هو المشبّه. وهم – أي الشعراء – أثناء هذا الوصف يذكرون لون الخمرة، وأماكن عصرها المختلفة، وكيفية تعتيقها، ويأتي هذا التشبيه في الغالب لريق المرأة ورائحة فمها بعد النوم، أو في الصباح؛ لأن رائحة الأفواه – كما ذكرنا سابقاً – وطعمها تتغيران بعد النوم[9]. ومن أمثلته قول المرقش الأصغر مشبهاً ريق محبوبته بالخمر وحدها، يقول[10]:

---

(1) ديوان الهذليين، ج1، ص44-54.
(2) ديوان المسيب بن علس، ص103.
(3) انظر مثلاً في التشبيه الواسع الذي جاء عند المسيب بن علس في ديوانه، ص103.
(4) ديوان امرئ القيس، ص111.
(5) ديوان النابغة الذبياني، ص131-132.
(6) ديوان الأعشى، ص277.
(7) ديوان عبيد بن الأبرص، ص128.
(8) ديوان امرئ القيس، ص111 من مثل قوله: "وشجب بماء غير طرق ولا كدر".
(9) انظر مثلاً: ديوان النابغة الذبياني، ص160؛ والمفضليات، للضبي، رقم 55 للمرقش الأصغر؛ وأبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص24.
(10) الضبيّ، المفضليات، ص242.

ومـــا قهـــوةٌ صـــهباء كالمِـــسْك ريحهـــا تعلّـــى علـــى النـــاجود طـــوراً وتقـــدحُ[1]

إلى أن يقول في نهاية تشبيهه الدائري الواسع:

بأطيـــب مـــن فيهـــا إذا جئـــت طارقـــاً مـــن الليـــلِ بَـــلْ فوهـــا أَلَـــذُ وأنْـــصَحُ

سادساً: السحابة

وجاء هذا المصدر في غرض الغزل عند ثلاثة من الشعراء، صوّروا من خلالها ثغر المرأة، وريقها، وعذوبة مذاقها، وتبسمها، وجمال حديثها، فقد شبه الحادرة ريق محبوبته بماء السحابة التي جلبتها ريح الصّبا، كان هذا الماء أول نزوله كدراً، فلما استقر في مستنقعه طاب وعذب، يقول الحادرة[2]:

وإذا تنازعـــــك الحـــــديثَ رأيتَهـــــا حـــــسناً تَبَـــــسمُها لذيـــــذ المكْـــــرَعِ
كغـــريضِ ســـاريةٍ أدرّتـــه الـــصَّبا مـــن مـــاء أســـجر طيِّـــب المـــستنقعِ[3]

سابعاً: المهاة (البقرة الوحشية)

وقد ورد هذا المصدر في خمس تشبيهات تمثيلية واسعة للبقرة الوحشية في تمثيل المرأة الجاهلية، إذ نراه يرد عند عبيد بن الأبرص حينما يقول[4]:

وإذ هـــي حَـــوْراءُ المـــدامِعِ طَفْلـــةٌ كمثـــلِ مهـــاةٍ حُـــرَّةٍ أُمُّ فَرْقَـــدِ[5]

كما نجد هذا التشبيه عند زهير بن أبي سلمى في قوله: (... كعيناء ترتاد الأسرّة عوجهم)[6]، وكذلك الحال عند طرفة بن العبد في قوله: (كشحا مهاةٍ مطفل...) [7].

---

(1) القهوة: الخمر؛ الصّهباء: الشقراء أو الحمراء؛ الناجود: المصفاة؛ تقدح: تُغْرقُ بالقَدح. انظر: المفضليات، ص242.
(2) ديوان شعر الحادرة، ط2، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، 1969، ص288؛ وانظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص73.
(3) المكرع: المشرب؛ السارية: السحابة؛ أسجر: يضرب ماؤه إلى الحُمْرة.
(4) ديوان عبيد بن الأبرص، ص53.
(5) الحوراء: الشديدة بياض العين وسوادها؛ الطّفلة: الرُّخصةُ الناعمة؛ انظر هامش ص53 من المصدر السابق.
(6) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص321-322.
(7) ديوان طرفة بن العبد، ص52-54.

وتظهر البقرة الوحشية مع صغيرها، إذ نراها في قصصهم التشبيهية ترعاه وتحميه[1]، والشاعر عندما يوظف البقرة الوحشية في تشبيهه الواسع يقصد من وراء ذلك صفة الحَوَر، ليؤكدها من حيث جمالها، ومن حيث أهميتها لرعاية ولدها الصغير، كما يؤكّد صفة الأمومة في هذه التشبيهات من حيث الرعاية والمحافظة عليه من الضواري والوحوش[2].

ثامناً: الروضة

تحدث الشعراء الجاهليون عن كل ما يخص المرأة، وأبرزها رائحتها الجميلة، إذ نراهم يصفونها بالطيب والعطر الذكي، وكانوا يشبهون نشرها برائحة روضة مليئة بالنباتات والورود التي يسقيها المطر، وقد ضربنا مثلاً عليه من قول عنترة العبسي: (أو روضة أنفاً تضمن نبتها...)[3]، كذلك كانت رائحة ثنايا أم عمرو عند بشر الأسدي الياسمين، وكماء السحابة التي مطرت غدواً، فليست الروضة الغنّاء المليئة بالنّور والعرار بأطيب منها[4]. كما جاءت هذه الصورة بشكل جميل وتصوير مبدع عند الأعشى[5].

تاسعاً: النخيل

ويأتي هذا المصدر ضمن تشبيه الظعائن بالنخيل في الشعر الجاهلي من حيث الارتفاع، والتمايل والضخامة والكثافة، واللون، وفي مثل هذه التشبيهات معلومات كثيرة عن الحياة الجاهلية وبعض مستلزماتها.

---

(1) انظر: ديوان طرفة، ص54؛ وديوان عبيد بن الأبرص، ص53، كمثل مهاةٍ حُرَّةٍ أمُّ فرْقَدِ.
(2) انظر: الصورة الفنية، نصرت عبد الرحمن، ص182-184.
(3) ديوان عنترة العبسي، ص18.
(4) ديوان بشر الأسدي، ص288.
(5) ديوان الأعشى، ص57.

ومن أطول هذه التشبيهات تشبيه امرئ القيس للظعائن أثناء حديثه عن رحلته إلى كسرى يطلب ثأر أبيه، يقول[1]:

فـــشبهتهم فـــي الآل لمّـــا تكمّـــشوا حـــــدائق دوم أو ســــفيناً مقيّـــــرا[2]
أو المكرعـــات مـــن نخيـــل ابـــن يـــامنٍ دويـــن الـــصفا اللاتـــي يلـــين المُـــشقَّرا[3]

يشبه الظعائن بالسفن المطلية بالقار، ثم يصفها بالنخيل المرتفع المغروس بماء كثير في منطقة المشقّر، فصار مرتفعاً طويلاً لا تصل له الأيدي من ارتفاعه.

وهناك تشبيهات عديدة اعتمدت النخيل كمشبه به لظعائن النساء، ومنها أبيات للبيد بن ربيعة[4]، وأخرى عند عمرو بن قميئة[5].

عاشراً: السفينة.

يكثر في الشعر الجاهلي تشبيه الظعائن بالسفن، لكنها تأتي في أغلبها في تشبيهات تمثيلية موجزة بسيطة، أما ما جاء منها في تشبيهات واسعة فهي قليلة العدد، وقصيرة الأبيات، لا تتعدى الثلاثة أبيات[6]. وقد وردت السفينة كمشبه به لضخامتها، وامتدادها، وسرعة حركتها، وهي بتلك الصفات تصلح أن يشبه بها الظعن المرتحل، والقافلة الضخمة.

وقد ورد عند طرفة بن العبد في قوله[7]:

كـــأنَّ حـــدوجَ المالكيـــةِ غُـــدوةً خَلايـــا سَـــفِينٍ بالنَّواصـــفِ مِـــنْ دَدِ

---

(1) ديوان امرئ القيس، ص56-59.
(2) الآل: السراب؛ تكمشوا: أسرعوا؛ مقيّر: مطليّ بالقار
(3) المكرعات: المغروسات في الماء؛ ابن يامن: قوم من هجر لهم نخيل وسفن.
(4) ديوان لبيد بن ربيعة، ص120.
(5) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، ط1، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات العربية، 1965، ص161-164.
(6) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص179.
(7) ديوان طرفة بن العبد، ص7-8.

كما ورد عند عمرو بن قميئة[1]، والمثقب العبدي[2].

حادي عشر: بيضة النعام

وفي هذا البَيْض علامة فارقة وأهمية خاصة عند الشاعر الجاهلي، إذ نراه يستغل لون بيض النعام الأبيض الناصع البياض ليعبر عن بياض المرأة سواء أكانت زوجته أم محبوبته، وقد ورد بيض النعام كمشبه به عند عدد من الشعراء الجاهليين في لوحات واسعة، كما هو الحال عند سحيم عبد بني الحسحاس الذي يقول[3]:

فمـــا بيـــضة بـــاتَ الظَلَـــيم يحفّهـــا ويرفـــعُ عنهـــا جؤجـــؤاً متجافيـــا

إلى أن يقول:

بأحـــسن منهـــا يـــوم قالـــت أراحِـــلٌ مـــع الرَّكـــب أم ثـــاوٍ لـــدينا لياليـــا

ثاني عشر: الرَّمل

وقد استخدمه الشعراء ليعبروا عن مظاهر جسدية في المرأة من حيث شكل العجيزة. ومن حيث الحركة الرجراجة، وما ينتج عنها من رشاقة وجمالٍ أنثوي، إذ تكشف الفتاة عن مفاتن عجيزتها وتتضح بشكل لافت للنظر فتبدو وكأنها دِعْصُ الرمل "تل الرمل" وكالكثيب المرتفع، وهي في مشيتها وتمايلها وتبخترها تشابه أخاديد الرمل الناعم. وقد ورد مثل هذا التشبيه عند تميم بن أبي مقبل العجلاني[4]، في قصيدتين، أحدهما في أربعة أبيات والثانيةِ في ثلاثة أبيات.

يقول تميم العجلاني[5]:

خـــودٌ مُنَعَمَـــةٌ كـــأنَّ خِلافهـــا وَهْنَـــاً إذا فَـــرِرَتْ إلـــى الجلْبـــابِ

---

(1) ديوان عمرو بن قميئة، ص60-63.
(2) ديوان شعر المثقب العبدي، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، ط2، 1997، ص148-149.
(3) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، 1950، ص18.
(4) ديوان تميم بن مقبل العجلاني، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، 1995، ص24، 64.
(5) المصدر السابق، ص24.

دِعْـــصاً نَقـــا رَفْـــدَ العجَـــاجِ ترابُـــه   حـــــرٍّ صـــــبيحة ديمـــــةٍ وذهـــــابِ[1]

المحور الثاني: الحيوان

لقد كان الموضوع المهم في هذا المحور يتناول جوانب الصّراع من أجل البقاء والحياة؛ إذ تحدث الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم الواسعة عن أنواع المواجهات والصّدامات، والمتاعب والأخطار، في أسلوب قصصي اتّسع لكثير من المطاردات والمواقف في مراحل الحياة ومصاعبها، وما نتج عن تلك المواجهات من انتصارات، أو هزائم.

لقد جاء هذا المحور في تمثيلين رئيسين، هما:

أ. **تمثيل النّاقة:**

وتحظى الناقة بأكبر قدر من صور الحيوان في الشعر الجاهلي، وتأتي على ثلاث صور رئيسة: صورة ناقة الأسفار، وناقة القِرى، والنّاقة السّانية[2]، كما ظهر في استخدام الشعراء صفة الأنوثة للجمل، وقلة تصويرهم له في أشعارهم، وهم في الوقت ذاته يشبهون الناقة بالجمل، وفي صورة الناقة صفات مأخوذة من حيوانات وأشياء مأخوذة من البيئة والطبيعة المحيطة بهم.

وكان أبرز مصادرها كمشبه به الأشياء التالية:

أولاً: الحمار الوحشي والأتن الوحشية

إن ما يلفت انتباه كل من يقرأ التشبيهات التمثيلية الواسعة في الشعر الجاهلي أن هناك الكثير من التشبيهات التي شبه الشعراء الجاهليون من خلالها نوقهم بالحمار الوحشي والأُتُن الوحشية[3].

---

(1) الخَود: الفتاة الحسنة الخَلْق؛ خلافها: خَلْفها أو عجيزتها؛ دعص: الرمل؛ نقا: ناعم نقي، خيار الشيء.
(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص77.
(3) انظر: ديوان امرئ القيس، ص45، 79؛ وديوان زهير بن أبي سلمى، ص65-72، ص270-273؛ وديوان النابغة، ص116-117؛ وديوان أوس بن حجر، ص67-73؛ وديوان بشر بن أبي خازم، ص35-37... الخ.

وتحظى هذه التشبيهات باهتمام الشعراء فيطيلون في الوصف والسرد القصصي فيها[1]، وهم – أي الشعراء – يبدعون في تصوير مشاهد الإفلات عند هذا الحيوان من الصيادين وسهامهم المميتة، وخاصة عند ورود الحمار الوحشي الماء، كما يصورونه منفرداً، أو معه أتانه، أو تحوطه حلائله (الأُتُن). كما أن تشبيهات الأتان (أنثى الحمار) يظهر فيها سيطرة الحمر الوحشية وجفاف الطبيعة وهي تجابه الصيادين الذين يرمونها بالسهام وهي ترد المياه لتشرب، وفي هذه القصص غالباً ما تنجو هذه الأتن من أيدي الصيادين[2]، وقد أطلقوا على هذه الأتن صفات عديدة، منها: نحوص، هادية حقباء، قاربة، قيدود، صهابية العثنون، ومخطوطة الحشا[3].

ومن أمثلته ذلك التشبيه التمثيلي الواسع الذي جاء عند زهير بن أبي سلمى في ستة عشر بيتاً، يقول في مقدمته[4]:

وكأنهـــا صَـــحِلُ الـــشحيج مُطَـــرَّدٌ   أخلـــى لـــه حُقـــبُ الـــسوار ومـــذنب

ثانياً: الثور الوحشي

تأتي صورة الثور الوحشي كثيراً في الشعر الجاهلي، خاصة عند الحديث عن النّاقة إذ بلغت هذه التشبيهات التمثيلية الواسعة ما يزيد على التسعة وثلاثين تشبيهاً[5]، وهي صورة قد تشابهت عناصرها عند شعراء الجاهلية، إذ نرى الثور الوحشي يرعى الكلأ منفرداً وحيداً، كما أنه يندر أن نجد في الشعر

---

(1) الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص139.
(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص83؛ المعيني، اللوحات الإبداعية، ص100.
(3) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص100.
(4) ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديد، بيروت، 1980، ص107.
(5) انظر: ديوان امرئ القيس، ص101-104؛ وديوان زهير بن أبي سلمى، ص41-48، ص379-380؛ وديوان النابغة، ص215-216، ص236-239؛ وديوان الأعشى، ص361؛ والمعيني، اللوحات الإبداعية، ص213-232.

الجاهلي ثوراً مع القطيع عندما تشبه الناقة به، إلا عند زهير بن أبي سلمى حين ذكره في قطيع البقر الوحشية[1] فقال[2]:

أفـــــذاك أم ذو جـــــدّتين مولّـــــع لهـــق تراعيـــه بحومـــل رَبْـــرَبُ

وهذا الثور المشبه به في الشعر الجاهلي يكون أبيض اللون دائماً[3].

وتبدأ قصة الثور الوحشي مع حلول الظلام في ليلة ماطرة عاصفة هذا في أغلب التشبيهات[4]. ويلوذ إلى شجرة الأرطى، ومع الصباح تفاجئه الكلاب والصيادون فيحدث الصراع، وينجو الثور في نهاية القصة[5].

ويختزن هذا التشبيه التمثيلي الواسع صورة الثور ومعاناته في محطات الحياة وفي الحركة اليومية التي يعيشها، ومنها تشبيه واسع للنابغة الذبياني، بلغ عدد أبياته ستة عشر بيتاً[6]، يصور فيه ناقته بثور قوى، على عادة الشعراء الجاهليين، يعترضه صياد ماهر نهم بكلاب متوحشة ليصيدوه، فيقول[7]:

كأنمـــا الرَّحْـــلُ منهـــا فـــوقَ ذي جُـــدُدِ ذَبِّ الرِّيـــاد إلـــى الأشـــباح نظـــار[8]

ثالثاً: البقرة الوحشية

وقد يحل الشعراء البقرة الوحشية محل الثور، وتظل خطوط الصورة كما هي على الرغم من تغيّر بطل القصة التشبيهية، سوى إضافة خط مأساوي تظهر فيه البقرة فاقدة فرقدها: إذ صادفت الوحوش منها غِرَّة[9].

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص81.
(2) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص279-380.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص42.
(4) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص45؛ "فأدركتها سماء بينها خلل"؛ وديوان النابغة الذبياني، ص8، "سَرَت عليه من الجوزاء سارية تزجى الشمال عليه جامد البرد"، وغيرها من التشبيهات الكثيرة.
(5) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص82.
(6) ديوان النابغة، ص236.
(7) انظر أيضاً: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص208.
(8) الجُدد: الطرائق؛ وذو جُدد: هو الثور الوحشي؛ الرِّياد: التجوال.
(9) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص231.

غفلـــت فخالفهـــا الـــسّباعُ فلـــم تجـــد إلا الإهـــــابَ تركنـــــهُ بالمرقـــــد[1]

رابعاً: النعام

ويأتي استخدام النعام كمشبه به في تمثيل الناقة في ستة عشر تشبيهاً تمثيلياً واسعاً، عند مجموعة من الشعراء[2].

والنعام ثالث الحيوانات التي ترتبط صورتها بصورة الناقة في الشعر الجاهلي، وتأتي صورته أكثر إيجازاً من الثور والحمار الوحشي[3]. وفي هذه التشبيهات الواسعة نرى الظليم (ذكر النعام) يرعى التنوّم، وينقف الحنظل، وقد نرى معه النعامة، أو خيطاً من الرئال. وتشبيه النعام توظيف للحياة المرغوبة المحبوبة من أجل البقاء والأمن وهي مظهر من مظاهر الجمال مقارنة مع الناقة التي تشير إلى الخير والعطاء المستمر. وفي هذه التشبيهات إشارات إلى البيت والأسرة التي يحرص كل من الظليم (الهقل، الفتى، والهيق "الطويل"، والصّعل "الدقيق العنق والصغير الرأس"، والهجف "الضخم"، والهزف "السريع"، والعديد من الصفات)[4] على توفير الحماية والأمن لصغاره (الرِّئال، والحطان ولحسكل)، الذين يمثلون جيل المستقبل واستمرار الحياة[5]. وكذلك حماية أنثاه (الهقلة، السطعاء الخاضعة).

---

(1) أي أنها غفلت عن وليدها بعد العراك والصراع مع تلك السباع، وعندما جاءته لم تجد إلا جلده بالمرقد الذي كان فيه.

(2) ديوان الأعشى، ص279؛ وديوان لبيد بن ربيعة، ص147؛ وديوان امرئ القيس، ص360، 170؛ وديوان عنترة العبسي، ص20؛ وديوان بشر الأسدي، ص170؛ وشرح القصائد العشر (الحارث بن حلزة) ص289؛ وديوان علقمة الفحل، ص58؛ وديوان الشماخ، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1977، ص277.

(3) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنّية، ص83؛ وانظر: الدواوين الشعرية والمصادر الشعرية السابقة.

(4) المعيني، اللوحات الإبداعية، ص107.

(5) المرجع السابق، ص107.

وقلما ترى في هذه التشبيهات ما يُفزع النعام في غير صور الصيد، فالصائد في هذا الموقف عنصر غير أساسي[1].

ومن أمثلة هذا التشبيه الذي يوظف النعام مشبهاً به للناقة، تشبيه تمثيلي واسع جاء في ثلاثة عشر بيتاً عند علقمة الفَحل[2] يقول في مقدمة هذا التشبيه الواسع:

كأنهـــا خاضِــبٌ زغــرٌ قوائمـــه أجنـــى لـــه بـــاللوى شـــريٌّ وتنـــوّمُ[3]

شبه ناقته بهذا الظليم الذي امتلأ نشاطاً وحيوية بعدما رعى الشري والتّنوم في مناطق اللوى المخْصِبَة.

خامساً: السفينة

وهي رمز للسرعة والضخامة، فهي – أي السفينة معبدة السقائف والألواح ومشدودة الأخشاب بحبال مفتولة، وبمسامير صلبة، وهي في الوقت نفسه سفينة واسعة (رداح). وتأتي السفينة في تشبيهات قليلة للناقة في التشبيه التمثيلي الواسع في الشعر الجاهلي، إذ لا نجد سوى تشبيهين واسعين فقط، ورد أحدهما عند لبيد بن ربيعة[4]، والآخر عند بشر الأسدي، إذ يقول[5]:

أُجالـــد صَـــفّهم ولقـــد أرانـــي علـــى قـــرواء تـــسجُدُ للريـــاحِ

مُعَبّـــدةِ الـــسقائفِ ذاتِ دُسْـــرٍ مُـــــصَبَّرةٍ جوانبهـــــا رداحِ[6]

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص84.
(2) ديوان عقلمة الفحل، ص62.
(3) الخاضب: الظليم الذي أكل الربيع واحمرت قوائمه؛ الزغر: القليلة الريش؛ الشرى: نوع من الشجر؛ التنّوم: نوع من الشجر؛ انظر: ديوان علقمة الفحل، ص58 الهامش.
(4) ديوان لبيد بن ربيعة، ص208.
(5) ديوان بشر الأسدي، ص90.
(6) القرواء: السفينة؛ معبّدة: مطلية بالقار؛ الدّسُر: الألواح.

سادساً: الهضاب

شبه الشعراء الجاهليون إبلهم بالهضاب المرتفعة المنبسطة التي صارت عارية بعد سقوط المطر عليها، ثم صار لتلك الهضاب أغطية كالقلانس والبرانس، فالشاعر يصور تلك الإبل بأنها تفوق مثيلاتها من حيث ارتفاع أسْنِمَتِها، وامتداد ظهورها، واستقرار أرحلها لأصحابها، ومن أمثلتها تشبيه لنهشل بن[1] حري يقول:

لنـــا إبـــلٌ لـــمْ نكتـــسبها بغـــارةٍ	ولـــم يغـــن مولاهـــا الـــسنون الأحـــامسُ
فتـــصبح يـــومَ الـــوِردِ غُلبـــاً كأنهـــا	هـــضاب شـــرورى مـــسنفات قنـــاعسُ

ب. تمثيل الحصان

وتأتي التشبيهات التمثيلية الواسعة في تمثيل الحصان بشكل أقل من الناقة، إذ لا تتجاوز عشر تشبيهات واسعة، ويبدو أن اهتمام الشاعر الجاهلي بالناقة كان يفوق اهتمامه بالحصان من حيث الحديث عنه في تشبيه تمثيلي واسع[2].

وصف الشعراء الجاهليون خيلهم، وصفاً دقيقاً، من حيث الأعضاء والهيئة والسرعة والجمال، فلم يتركوا أمراً يخص خيولهم إلا قالوا فيه وأطالوا ونوّعوا في ذلك، وكان أهم سمة في تلك الخيول السرعة، لأهميتها في الحرب والسباقات التي كانوا يجرونها، واستخدامها في الصيد[3].

لقد كان أبرز مصادر تمثيل الحصان (المشبه به) في التشبيه التمثيلي الواسع من الحيوانات:

---

(1) حاتم الضامن، شعراء مقلون، عالم الكتب، بيروت، 1987، ص105.

(2) انظر: ديوان النابغة، ص174؛ وديوان زهير بن أبي سلمى، ص82، 250؛ وديوان حميد بن ثور الهلالي، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1995، ص10؛ وديوان دريد بن الصمة الجشمي، ص38؛ وديوان عبيد بن الأبرص، ص29؛ وديوان امرئ القيس، ص77، 144، 160؛ وقيس بن بجرى الفزاري في معجم الشعراء للمرزباني، تصحيح كرنكو، مكتبة القدسي، 1982، ص158.

(3) انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص84؛ والزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص148.

أولاً: العقاب

إن "حالة الطيران من الحالات التي أوجدت في خيال الشاعر الجاهلي فسحة مناسبة عبأها بمفردات وصفات تلائمها وتدل عليها، من ذلك قرنه إياها بالسرعة...، وكانت هذه السرعة وراء المقارنات التي أحدثها الشعراء الجاهليون بينها وبين ما ركبوا من خيل"[1]. ولقد خصّ الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم الواسعة طيوراً معينة اتصفت بسرعتها الفائقة، ومنها العقاب المنقض على فريسته[2]، كما نرى في التشبيهات التمثيلية الواسعة توظيفاً لأنثى العقاب "فتّخاء الجناحين"، أو "لقوة" تدخل في عراك مع الثعلب، أو الأرنب[3].

وقد جاءت تشبيهات هذا الطير مشبهاً به للحصان في خمسة تشبيهات واسعة[4]، ومنها قول عبيد بن الأبرص، حين شبه فرسه بالعقاب، فقصّ لنا قصة العقاب وافتراسها ثعلباً في أحد عشر بيتاً، يقول في مقدمة تشبيهه الواسع[5]:

كأنهـــــــا لقـــــــــوةٌ طَلُـــــــــوبُ   تخــــرُّ فـــــي وكرهـــــا القلـــــوبُ

ثانياً: القطاة

والقطاة من الطيور الحذرة والسريعة، وهي أشد ما تكون حذراً عندما ترد عيون الماء والغدران، ولذلك شبّه الشعراء الجاهليون خيولهم بهذا الطير السريع، وخاصة عندما يتحدثون عن مظاهر الصراع الدامي الذي يدور بين القطاة والصقر أثناء بحثها عن موارد المياه، وقد جاء استخدام القطاة كمشبه به

---

(1) الرّباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص9-10.
(2) سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص211.
(3) ديوان امرئ القيس، ص38.
(4) انظر: ديوان امرئ القيس، ص77، 144، 160؛ وديوان دريد بن الصمة، ص38؛ وديوان عبيد بن الأبرص، ص29.
(5) ديوان عبيد بن الأبرص، ص29.

للحصان في تشبيهات قليلة في التشبيه التمثيلي الواسع حيث لم تزد تلك التشبيهات عن أربعة تراوحت بين الطول والقصر من حيث عدد أبياتها[1].

لقد جعل الشاعر الجاهلي من القطاة رمزاً للمنتصر الذي يتغلب بسرعته ودهائه على العقبان والصقور المفترسة التي تفوقه قوة وسرعة، خاصة عندما يشبه فرسه بها، وقد وردت القطاة كمشبه به في تشبيه تمثيلي واسع عند زهير بن أبي سلمى عندما تحدث عن قطاة وردت الماء، فانقض عليها صقر سريع، وبعد مطاردات طويلة، استطاعت تلك القطاة بدهائها وخفة حركتها وسرعتها أن تفلت من الصقر، ولم يثْنَه الأمر على هذه الحالة، بل كانت نهاية الصقر نهاية موجعة مأساوية، حيث ارتطم رأسه بالصخرة، فسالت دماؤه وخَرَّ صريعاً[2]، يقول زهير بن أبي سلمى[3]:

كأنها من قطا الأجباب حانَ لها ... ورد وأفرد عنها أُختها الشبكُ

جونيةٌ كحصاةِ القسم مرتعها ... بالسّي ما تنبتُ القفعاءُ والحَسَكُ[4]

ثالثاً: الذئب

اهتم الشعراء الجاهليون باستخدام الذئب في تشبيهاتهم وخاصة عندما يشبهون خيولهم به إذ إن الذئاب من أشد الحيوانات المفترسة سرعة، وقد أطلقوا عليه ألفاظاً أخرى، منها: السِّرحان، والسِّيد[5].

والذئب كمشبه به يمتاز بالصلابة والقوة والتحمل والشجاعة، وكذلك هي حالة فرس الشاعر الجاهلي وحصانه، إذ يواصل كلا الطرفين – الحصان والذئب حياتهما بالصبر الطويل والمهارة والحذر في حياة مليئة بالمشقات والأعباء الثقيلة[6].

---

(1) انظر: ديوان حميد بن ثور الهلالي، ص10؛ وديوان النابغة الذبياني، ص174؛ وديوان زهير بن أبي سلمى، ص82، 250؛ وانظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص86.
(2) انظر: الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص155.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص82.
(4) الأجباب: مواضع فيها ركايا واحدها جُب؛ الجونية: ضرب من القطا؛ السّي: ما استوى من الأرض؛ القفعاء: بقلة من أحرار البقل.
(5) سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي، ص206.
(6) المرجع السابق، ص207.

يقول قيس بن بجرة الفزاري "ابن عنقاء"[1]:

ويخطــو علــى صُــمٍّ صــلابٍ كأنــه ... بــذي الــشثّ ســيدٌ بــه الليــلُ جــائعُ[2]

رابعاً: الظبي

وقد ورد هذا المصدر (المشبه به) الظبي عند عبيد بن الأبرص، حين شبه فرسه بالظبي في أربعة أبيات تشبيهية واسعة، يقول[3]:

إذا حَرّكتــه الــساقُ قلــتُ مجنّــب ... غــضيضٌ غذتــه عهــدةٌ وســروحُ

مرابــضه القيعــان فــردٌ كأنــه ... إذا مــا تماشــيه الظّبــاء تطــيحُ[4]

يشبه عبيد فرسه عندما يسير بالظبي الشديد الخلق، ذي القوائم الصلبة المتماسكة، سمين، إذا تغذّى على نبت الربيع في مراعٍ كثيرة الأعشاب، يعيش في الأودية وحده، منفرداً عن قطيعه، لا تستطيع الظباء مرافقته؛ لأنها ستتوه في الأرض لسرعته، فتهلك؛ لذلك فهو وحده.

---

(1) المزرباني، معجم الشعراء، ص158.
(2) الصم الصلاب: الأرض الصلبة؛ سِيد: ذئب.
(3) ديوان عبيد بن الأبرص، ص32.
(4) المجلّب: الظبي الشديد المخلق ذو القوائم غير المنبسطة؛ غضيض: سمين أملس، أو طري ناعم؛ العهدة: أول مطر الربيع؛ السروح: المراعي جمع سرح؛ مرابضه: جمع مربض، وهو مأوى الحيوان؛ فرد: متفرّد؛ تطيح: تتيه في الأرض وتذهب، أو تهلك؛ انظر: ديوان عبيد بن الأبرص، ص32 الهامش.

الفصل الثالث

التشبيه التمثيلي الواسع

"المقومات والدلالات"

- ترك المشبّه واتساع المشبه به.
- عناصر الحركة والصوت واللون.
- الجزئيات والتفاصيل.
- المكان والزمان.
- اللغة والبناء.
- البناء القصصي.
- الموسيقى والإيقاع.
- الموقف الرمزي والتأويلي.

الفصل الثالث

التشبيه التمثيلي الواسع "المقومات والدلالات"

التمهيد

يعد التشبيه التمثيلي الواسع لوناً بلاغياً، وجنساً بيانياً في أسلوب فني، وفي منهج نصي يكوّن عملية دقيقة معقدة، تصور الموقف الجمالي، إذ ترسم أبعاده ومهمته عن طريق إيجاد علاقات في المشابهة والمقارنة والمشاركة والمماثلة، والتوازي، وتكون هذه العلاقات – أحياناً – ضدية ومتنافرة، لكن الشاعر يمضي إلى التشبيه ليكشف عن خفايا النفس، وشدة الانفعال، وعمق التجربة؛ ذلك أن هذا التشبيه هو توليد عقلي لغوي خيالي، تنهض معه المشاركة في الأحداث والمواقف، ويقوم الحوار مع الرؤى والأفكار، ويتجلى التواصل مع الأحاسيس والمشاعر[1]، ويقف التشبيه التمثيلي الواسع على مجموعة من المقومات والتقنيات الأساسية التي تجعل من هذا التشبيه صبغاً بلاغياً مميزاً ذا دلالات فنية عظيمة.

لقد كان التشبيه هو اللون الفني المنتشر في شعر الجاهليين، حيث يرى عدد من الدارسين لهذا العصر (الجاهلي) بأن التشبيه التمثيلي مَرَّ بمرحلتين رئيستين، أولاهما: مرحلة النضج الطبيعي، إذ نرى الشاعر يمارس عمله الفني في غير تكلف، أو تصنّع، وفي غير عناء وجهد إذ كانت هذه المرحلة الأولى من مراحل التصوير الفني، حيث اعتمد الشعراء في هذه المرحلة على التشبيه اعتماداً شديداً، واتخذوا منه لوناً أساسيا يبثونه على مساحات واسعة من لوحاتهم الفنيّة[2]، ويُعد امرؤ القيس أشهر

---

(1) عائشة بني عيسى، تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، رسالة دكتوراه مخطوطة 2009م، ص18، 101.
(2) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص74.

شعراء هذه المرحلة، بل إنه أشهر الشعراء الجاهليين الذين اعتمدوا على التشبيه في رسم صورهم الفنية، وهذا واضح أشد الوضوح في معلقته اللامية، على مثل ما نرى في قوله[1]:

مُهفهفـــةٌ بيـــضاء غيـــر مفاضـــةٍ ترائبهـــا مـــصقولةٌ كالـــسجنجلِ

ومنها أيضاً:

وجيـــدٍ كجيـــدِ الـــرئم لـــيس بفـــاحشٍ إذا هِـــي نـــصّته ولا بمعطـــلِ

إذ نلاحظ حشوداً من التشبيهات تتلاحق متتابعة بحيث لا يكاد يخلو بيت من تشبيه، أو أكثر.

كما نرى مثل هذه التشبيهات الموجزة البسيطة التي تشكل لوناً أساسياً عند شعراء آخرين أمثال طرفة بن العبد[2].

أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة شعراء أخذوا يغيِّرون مسار الشعر الجاهلي إلى مسارٍ جديد، إذ يقف الشاعر فيه أمام عمله الفني يعيد النظر فيه ويجوّده ويهذبه، وهذا ما يُعرف بمدرسة "الصنعة الفنية"[3]، وتؤكد بعض الروايات العربية القديمة أن هذه المدرسة بدأت من قبل ذلك مع الطفيل الغنوي شاعر قيس الكبير...، إذ كان يُلقّب بـ"المتحبِّر"[4]، ويعتَقد بأن زهيراً هو من جعل منها فضاءً كبيراً في الشعر الجاهلي[5].

وأرى بأن زهيراً بن أبي سلمى هو رائد هذه المدرسة على الرغم من أنه استفاد من زوج أمه أوس بن حجر؛ إذ كان زهير بن أبي سلمى يعنى بتصويره عناية شديدة، إذ نراه يحتال على إحكامِهِ مرةً بتفصيله وأخرى بتلوينه، وثالثة باستخدام العبارات التي تعطيه قوة المنظور.

---

(1) ديوان امرئ القيس، ص15

(2) ديوان طرفة بن العبد، ص30

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط1، دار المعارف، مصر، 1978، ص22.

(4) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص84.

(5) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص268.

لقد كان زهير بن أبي سُلمى يُعنى بنماذجه عناية شديدة، إذ يوزع هذه العناية على كل جانب من جوانب تشبيهاته الواسعة، وقد استطاع أن يحقق لصنعة الشعر في العصور القديمة كُلّ ما يمكن من تحبير وتجويد، إذ أصبح عنده حرفة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وبهذا استطاع زهير بن أبي سلمى أن يتخذ من التشبيه التمثيلي الواسع مجالاً ليسمو في صناعة فنّه الشعري الدقيق، ويحقق به مقومات مدرسة الصنعة الفنيّة، وتقاليدها التي أرسى دعائمها أساتذته المبدعون (أمثال أوس بن حجر وقبله الطفيل الغنوي)؛ إذ أضاف زهير إليها الكثير من طاقاته المبدعة؛ مما جعله أشهر شعراء هذه المدرسة وأهمهم، إذ بذل الجهد والعناء، والصبر ليخرج مثل هذه التشبيهات الرائعة.

لقد كانت الظاهرة الأساسية عند شعراء مدرسة الصنعة الجاهلية هي العناية بصناعة شعرهم، والحرص على تجويدها وتهذيبها وصقلها، وهذا الاهتمام والعناية جعلتهم يتخذون التصوير أداة فنية اعتمدوا عليها في صناعة شعرهم، كما دفعتهم إلى أمر مهم اتضح في تشبيهاتهم الواسعة وهو الحرص والعناية على إظهار التفاصيل والجزئيات، والإلحاح على أن تكتمل لصورهم خطوطها المعبّرة، وألوانها المميزة، وبهذا تحول التشبيه التمثيلي من البساطة والإيجاز والتكثيف المتتابع إلى لون مركب تدخل في تركيبة عناصر كثيرة معقدة، أتاح لهم النفاذ إلى صور رائعة على حظ كبير من الطرافة والإبداع[1]، والعمق والدِّقة، وهي تشبيهات تشير إلى خبرة كبيرة بعملية مزج الألوان وتركيبها، ومعرفة دقيقة بخصائصها وأسرارها وقدرة فائقة على استخدامها والتعبير بها، ومن هنا نرى انتشار التشبيه التمثيلي الواسع – بشكل لافت للنظر – عند أصحاب مدرسة الصنعة، ومن سار على دربهم، إذ أتاح لهم التوسع في التشبيه التمثيلي تحقيق مذهبهم الفني في قصائدهم، وخاصةً المطولات فيها؛ إذ حرصوا على التفاصيل، والاهتمام بالجزئيات – كما ذكرنا سابقاً – حتى لتبدو قطع كثيرة من أشعارهم لوحات

(1) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص91.

تشبيهية فنية متكاملة الألوان والخطوط، وهم في الوقت ذاته يحرصون على إبراز عنصري المكان والزمان في لغة بنائية رصينة، وإيقاع موسيقي رنّان، وبذلك تحمل تشبيهاتهم الواسعة مواقف جمالية، ورمزية وإيحائية تعبّر عن مواقف وجدانية ونفسية عند أولئك الشعراء الجاهليين المبدعين.

من خلال ما سبق نجد أن التشبيه التمثيلي الواسع يقف على مجموعة من المقومات والتقنيات التي أرساها أصحاب مدرسة الصنعة، وسار عليها الشعراء من بعدهم، كما يحمل هذا التشبيه الكثير من الدلالات والإيحاءات الرمزية والجمالية والفنية، وكذلك حمل في طياته مواد معلوماتية غزيرة عن كثير من مظاهر حياة الجاهليين المعيشية والنفسية والوجدانية.

أولاً: ترك المشبّه واتساع المشبه به

إنَّ أهم سمة من سمات هذا التشبيه، هو أنَّ الشاعر يترك المشبه، وهو الطرف الأول، ثم يأخذ بالحديث والوصف عن المشبه به (الطرف الثاني)، بحيث يوسعه، حتى ليظنَّ القارئ لهذا التشبيه لأول وهلةٍ، بأنَّ الشاعر نسي المشبه، ولكن الحقيقة أن الشاعر يوسِّع في المشبه به، ليحقق من وراء ذلك رؤيته الفنية، وليعبّر عن حالته النفسية، وليدلل على مجموعة الأفكار التي يرغب الشاعر في إيصالها إلى المتلقين، من خلال عقد المقارنات والمقاربات، وإظهار المشتركات والمختلفات، وإبراز المتماثلات والمتآلفات في الركن الثالث من أركان هذا التشبيه، ألا وهو وجه الشبه، وبذلك نجد أن المشبه يُعطي المشبه به، والمشبه به يأخذ من المشبه.

لقد ظهرت التشبيهات التمثيلية الواسعة التي كان الحيوان محورها الأساسي أكثر اتساعاً من بقية المحاور، فجاءت بكثير من المشاعر والأحاسيس والشجون، كما أن فيها حكاياتٍ، وقصصاً اتسعت

للكثير من المواجهات والصدامات مع الطبيعة الجافة القاسية، وكذلك مع الصائد الذي يتربص لفريسته "الحيوان"، كما ظهرت فيها صدامات بين الحيوانات أنفسها على عكس تشبيهات المرأة التي تجيء على شكل قصصٍ ظريفةٍ هادئةٍ تطول مرةً وتقصر أخرى، تستمد مصادرها من الطبيعة، بحيث تظهر بشكل جميل مميز مليئة بالروائح العطرة وبالأذواق اللذيذة[1].

وحتّى نستجلي مقوم التوسّع في المشبه به وترك الحديث عن المشبه نورد تشبيهاً تمثيلياً واسعاً لعلقمة الفحل يشبه ناقته في ضخامتها وسرعتها بالظليم.

يقول علقمة الفحل[2]:

كأنهـــا خاضِـــبٌ زغـــرٌ قوامـــهُ	أجْنَـــى لـــهُ بـــاللوى شَـــرْيٌّ وتَنـــوّمُ
يظـــلُّ فـــي الحنظـــل الخُطبـــانِ يَنْقُفُـــهُ	ومـــا اســـتطَفَّ مـــن التّنـــوّمِ مخـــذومُ
فـــوهٌ كـــشقِّ العـــصا لأَيَّـــاً تُبَيُّنُـــهُ	أسَـــكُّ مـــا يـــسمعُ الأصـــواتَ مـــصلومُ
حتّـــى تـــذكّر بيـــضاتٍ وهَيَّجَـــهُ	يَـــومُ رذاذٍ عليـــهِ الـــرِّيحُ مغيـــومُ
فـــلا تَزَيُـــدُهُ فـــي مـــشيهِ نفِـــقٌ	ولا الزفيـــفُ دُويـــنَ الـــشَّدِّ مَـــسْؤومُ
يكـــادُ مَنْـــسِمُهُ يَختَـــلُّ مُقْلَتَـــهُ	كأنّـــهُ حـــاذِرٌ للـــنَخسِ مَـــشْهُومُ

---

(1) انظر على سبيل المثال: تشبيه الحمار الوحشي عند أوس بن حجر، الديوان، ص67، وتشبيه العسل عند المسيِّب بن عَلَس، الديوان، ص103

(2) ديوان علقمة الفحل، ص58-63، وبهامشه: الخاضب: الظليم الذي أكل الربيع، واحمرت قوائمه؛ الزعر: القليلة الريش؛ الشرى: شجر الحنظل؛ التنوّم: شجر ينبت في بلاد دمثة، ورقُهُ يشبه ورق الآس؛ الخطبان: الحنظل فيه خطوط تضرب إلى السواد؛ المخذوم: المقطوع؛ استطف: ارتفع؛ السكاك: صغر الأذن وضيعتها؛ المصلوم: المقطوع الأذن؛ التزيّد: فوق المشي؛ النقف: الذاهب المنقطع؛ الزفيف: دون الشد؛ المسؤوم: المملوك؛ منسمه: ظفره؛ المشهم: الفَزِع؛ خرق: فراخ لوازق في الأرض؛ الجرثومة: أصل الشجرة؛ وضاعة: يضع في سيره؛ الشرع: الأوتار؛ الجؤجؤ: الصدر؛ العلجوم: الليل، أو الجمل الضخم؛ المركوم: الذي ركب بعضه بعضاً لكثرته؛ الأفدان: القصور؛ الخرقاء: المرأة التي لا تحسن العمل؛ المهجوم: الساقط المهدوم؛ هقلة: نعامة؛ السطعاء: الطويلة العنق؛ الزمار: صوت النعامة؛ العرار: صوت الظليم

يـــأوي إلـــى خُـــرَّقٍ زُعـــرٍ قوادِمُهـــا كـــــــأنهُنَّ إذا بَــــــرَكْنَ جرثــــــومُ

وضّـــاعةٌ كعـــصيِّ الـــشّرعِ جُؤجـــؤُهُ كأنـــــه بتنـــاهي الـــرَّوضِ عُلجـــومُ

حتّـــى تلافـــى وقـــرنُ الـــشمسِ مرتَفِـــعٌ أُدْحِـــيَّ عِرســـينِ فيـــهِ البَـــيْضُ مركـــومُ

يـــــوحي إليهـــــا بإنقـــــاضٍ ونقنقـــــةٍ كمـــا تـــراطَنُ فـــي أفـــدانها الـــرُّومُ

صَـــــعْلٌ كـــأنَّ جناحيــــهِ وجُؤْجـــؤَهُ بيـــتٌ أطافَـــت بـــهِ خَرْقـــاءُ مهجـــومُ

تحفّـــــهُ هقلَـــــةٌ ســـــطعاءُ خاضِـــعةٌ تجيبــــــهُ بزِمـــــارٍ فيــــــهِ تـــــرْنيمُ

يُعدُّ تشبيه علقمة الفحل لناقته بالظليم تشبيهاً تمثيلاً واسعاً توسّع فيه بشكل لافت للنظر، حتى ليظن القارئ لهذا التشبيه أن الشاعر علقمة قد نسيَ المشبه عندما أطال وركز حديثه على المشبه به، ويبدو من خلال عملية التوسّع في الحديث عن المشبه بن أنَّ الشاعر مرتبط بالمشبه من المشبه به، لأن قصد الشاعر في هذا التشبيه الواسع هو المشبه، وما ذِكره لتلك السّمات والأحوال التي اتصف بها المشبه به، إلا في تأييد الصفة، أو الحالة، أو الشيء الذي أراد تأكيده، في مقارنة تظهر أنهما يتقاربان في الصفات، وربما كانت صفات المشبه أكثر وضوحاً، وعظمة، وقوةً من المشبه به الذي يُعدُّ الأساسَ الذي يُقاسُ عليه، حتّى صار مثلاً يُضرَبُ في صفاته، أو حالته، وربما المبالغة في المدح، أو الذّم.

انطلق علقمة الفحل من خلال هذا التشبيه الواسع إلى قصة الظليم في صورة تشبيهية اتسعت إلى اثني عشر بيتاً من الشعر، إذ نراه يضعنا في تفصيل شامل لقصة هذا الظليم الذي شبه ناقته به، إذ إن هذا الظليم قد شبع من أكل الربيع، ومن سماته أنه قليل الرِّيش، مُحمَّر القوائم من خضب التّنوم الناضح والحنظل، وهو ينقف الحنظل المخطط بالأخضر والأصفر، ويتناول التّنوم من الأغصان العالية، ويبدو مفقاره كشق العصا، ملتصقاً ببعضهِ، فلا يكاد يظهر، وليس له أُذنان، فهو لا يسمع الأصوات؛ لأنه مصلّم الأذنين.

لقد طال مقام هذا الظليم في المرعى الخَصيب، إلى أن تذكر بيضاتٍ له، وقد زاد في فزعه وخوفه سقوط المطر الخفيف، وفَساد أُدحيهِ وفراخه، فبدأ يأخذ في الجري بأقصى سرعة، دون تعبٍ أو كلل، حتى إنَّ أظافر رجليه كادت أن تمزّقَ مقلتيه لاتساعِ خطواته، فمدَّ رأسه إلى الأمام، يشبه حاله بعيرٍ يسرعُ في عدوهِ، خشية نخسهِ ووخزهِ بقضيبٍ حادٍ في صفحته، فيصل هذا الظليم إلى مسكنهِ، ويأوي على فراخه، وهي متلاصقة في الأرض كأنها أوراق شجر متساقطة، فيبدو عنقه وصدره كعصي الشرع المتقوسات، فكأن سواده الليل المظلم، أو البعير الطويل المطليّ بالقطران، وقد تدارك هذا الظليم أُدْحِيْه قبل مغيب الشمس فوجد أنثاه عند يضة المركوم فوق بعضه البعض، فقام بإصدار أصوات كأنها تعبّر عن اشتياقه، فكأنهما في هذه الأحاديث غير المفهومة قومٌ من الرّوم يتكلمون في قصورهم، فلا يُفهم من كلامهم شيء. لقد كان هذا الظليم صغير الرأس، كأن جناحيه حين ينشرهما بيت شَعَر طافت به امرأةٌ خرقاء لا تحسنُ رفع أعمدته، فتحيطُه أُنثاهُ الطويلة العنق، فتميل برأسها عليه بدلالٍ أُنثوي مليء بالدِّفء والحنان.

لقد استطاع علقمة أن يفصّل لنا أحوال هذا الظليم بشكل متفرِّد. لقد أطال علقمة في تشبيهه متحدثاً عن المشبه به (الظليم) تاركاً المشبه (الناقة) في قصٍّ ممتع، ووصف دقيق ومفصل جمع فيه معالم هذا التشبيه الواسع من حيث زمانه، وهو وقت الربيع، أثناء إحدى النهارات الجميلة، ثم ما كان منه من تذكّره وسرعته في الرجوع قبل غروب الشمس إلى أماكن تواجد بيضِهِ ومكان هذه القصة واضح، حيث تكثر أشجار التنّوم، وحيث أماكن وضع بيض ذلك الظليم وأنثاه التي كانت تنتظره.

وبهذا نرى بأن ترك المشبه والحديث عن المشبه به كان مقوماً واضحاً وسمة بارزة من أولى سمات التشبيه التمثيلي الواسع.

لقد أراد من هذا الوصف الواسع للمشبه به أن يثبت قوة ناقته، وصلابتها وسرعتها الفائقة، وقد جاء هذا الوصف الدقيق الواسع من خلال خبرة الشاعر ومعرفته الدقيقة بالحيوانات المحيطة به وبطريقة حياتها على وجه التفصيل، وقد ذكر الجاحظ بعضاً من سمات هذا الظليم وطباعه، إذ نراه يقول: "والظليمُ يوصَفُ بالجُبْنِ ويُوصَفُ بالنِّفارِ والتّوحُشِ"[1].

وهذا ما يجعل من الظليم ذا سرعة فائقة عرفها علقمة الفحل ووظفها في تشبيهه هذا توضيفاً فنياً دقيقاً.

إن عملية التوسع في التشبيه التمثيلي الجاهلي فيه الكثير من التفصيلات والحكايات التي يسترسل الشاعر في وصفها، ووصف أحداثها، وذلك تبعاً للمحور الذي يتحدث عنه، وتبعاً لنفسيته وحالته الشعورية التي يريد من خلالها إيصال أفكاره ومراده.

ثانياً: عناصر الحركة والصوت واللون

وعندما يترك الشاعر الطرف الأول، وهو المشبه، ويتابع الحديث عن الطرف الثاني، وهو المشبه به، فيوسعه؛ فإنه يسير بعيداً في متابعات فنية وفكرية، يبرز فيها العديد من الأمور، ومنها عناصر الحركة والأصوات والألوان؛ إذ يقوم الشاعر بعملية دمج ومزج بين هذه العناصر، مع ملاحظة أنه ليس شرطاً أن تجتمع هذه العناصر الثلاث معاً في تشبيه تمثيلي واسع واحد في نفس القصيدة، لكن هذا التشبيه يجب أن يضم واحداً، أو أكثر من تلك العناصر.

---

(1) الجاحظ، الحيوان، ج4، ص333.

إن أول ما نلحظه في الشكل الحسّي للصورة الجاهلية هو الصورة البصرية، فإن الكثرة الكاثرة من الصور الجاهلية بصريّة[1]؛ إذ اعتمد الشعراء الجاهليون اعتماداً كبيراً على ما ترصده أعينهم من أشياء من مظاهر طبيعية وحيوانية، وبشرية، وغير ذلك مما يحيط بالشاعر الجاهلي، وقد جاءت أشعارهم مبنيّة على الرؤية البصرية التي أجادوا في تفصيلها والتركيز على أدق صفاتها بعينٍ مبصرة واعية.

أ. عنصر الحركة:

وتعدُّ الحركة من أبرز مقومات التشبيه التمثيلي الواسع، إذ يلاحظ من يطالع نصوص الشعر الجاهلي في أغراضه المختلفة عناية شعرائه بتوفير لونٍ بعينه من الحركة الدائبة لصورهم على اختلاف مناسباتها، وهي حركة تخفى وتدقُّ أحياناً، حتى لا تكاد تلحظ، وتصخب وتعلو أصواتها حتى تصم الآذان أحياناً أخرى، وتدل نماذج هذا الشعر في صوره المختلفة على أن الشعراء كانوا يحققون هذه الحركة بطريقتين مختلفتين:

الطريقة الأولى: أن يختاروا لصورهم أحداثاً بعينها، أو لنسميها لقطات نابضة بالحياة والحركة، وقد ظهر هذا الأمر في اختيارهم لأغراض القصيدة القديمة التي تؤلِّف بناءها الموضوعي غالباً: من الوقوف على الأطلال، ووصف الظّعن، والرحلة والصيد برموزها المختلفة، إذ نراهم يتخذون من وصف الأطلال طريقاً إلى تشخيص إحساسهم بالمفارقة بين الحياة والموت فيوقفون مطاياهم ورفاقهم معها على المنازل الدارسة إيحاءً بهذه الحركة، وتلك الحياة، كما كانوا حريصين على أن يصوّروا حركة الرياح وحياة الحيوان، ونزول الأمطار، وما تحدثه في هذا الخراب من خصب وتبعثه من حياة[2].

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص191.
(2) انظر: معلقة امرئ القيس، مقدمة المعلقة، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص5، وانظر معلقة عنترة، مقدمة المعلقة، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص116.

وقد حرصوا على أن يربطوا بين خراب الديار ورحيل أصحابها عنها، إذ عمدوا إلى المقابلة بين الماضي والحاضر[1]. لقد كان أولئك الشعراء حريصين على توفير عنصر الحركة من خلال تصوير قوافل الإبل، وتشبيه حركتها وألوانها بالنخيل في سموقها وارتفاعها، أو بالسفن في علو الأمواج بها وهبوطها، وهي تمخر عُباب الماء، وقد كانوا يرجعون في ذاكرتهم إلى زمن بعيد من الذكريات التي كانت تحفل بلقاء الشاعر بالمرأة[2].

لقد ظهرت صور هذا النوع من الحركة القائمة على رصد الأحداث، فكل شيء في التصوير الجاهلي يكاد يظهر متحركا: "فالناقة تُصَوَّر وهي تشق بمناسمها البيد، والخيول تصوّر، وهي مغيرة، أو في طراد وراء القوانص، وبقر الوحش يظل في عراك مع الكلاب، وحمر الوحش تصوّر وهي تجوب الأرض بحثاً عن الماء، والنعام يفزع إلى قيضه والمطر سيول تجرف ما يقف أمامها، والبحر هائج تصطخب أمواجه، والآل يلعب ويرقص، والجنادب تقفز، وفروع الأشجار تتأود من الرياح، والأمواج تصطفق وتتواثب فيها الضّفادع، والحمام يعلو ويهبط، والوعل في الجبال تزل أقدامها وتزلق، وحتى عند الموت لا تظل جثث الضحايا ملقاة ساكنة بل تأتي إليها الخوامع فتحملها وتروح بها إلى كل منهلٍ[3].

أما الطريقة الثانية: فهي أن يعمد الشعراء لتوفير هذا العنصر من الحركة إلى بعث الحياة في الصور الثابتة، سواء أكان ذلك بخلق لحظة زمنية بعينها تسري حركتها في سائر أجزاء الصورة، أو

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص197.
(2) انظر: ديوان امرئ القيس، ص157، وديوان طرفة بن العبد، ص7.
(3) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص191.

باختيار ألفاظ مشتقة من الحركة، وما يتصل بها، أو توحي بها، وهو جانب من التصوير يخفى ويدق، ويحتاج إلى تأمّل عميق في صور الشعر الجاهلي المختلفة(1).

ولعل مثالاً على شدة اهتمام الشعراء الجاهليين بإشاعة الحركة في تشبيهاتهم الواسعة. ما جاء في التشبيه التمثيلي الواسع عند عبيد بن الأبرص(2)، الذي يفتخر بعبقريته على تأليف الكلمات نثراً وشعراً، إذ نراه يردّ على الشعراء الذين قللوا من شأنه، ويتباهى بملكته الشعرية والنثرية، وبمعانيه العميقة التي تتطلب منه التفكير والتأمل، حتى يأتي بها، وهي معان صعبة لا يبلغها إلا هو وحده، وهو في الوقت ذاته يَعُدُّ نفسه أشعر الشعراء، فلا منافس له، ولم يجد وصفاً يدلل على قدرته في التلاعب ببحور الشعر، وخوض مصاعبه، وما فيه من معضلات ومشاكل، أدق من حيوان "الحوت" الذي يبحر بين أمواج البحر المتلاطمة بالغوص والسباحة.

يقول عبيد بن الأبرص:

سَلِ الشعراء هل سَبحوا كسبحي ... بحورَ الشِّعْرِ، أو غَاصوا مَغاصي
لساني بالنثير وبالقوافي ... وبالأسجاعِ أمهر في الغِياصِ
من الحوتِ الذي هو لُجِّ بحرٍ ... يجيد السَّبحَ في لجج المِغاصِ
إذا ما باصَ لاحَ بصفحتيه ... وبيّص في المكر وفي المِحاصِ
تلاوص في المداصِ ملاوصاتٍ ... له ملصى دواجنَ بالمِلاصِ

ويقول فيها:

بناتُ الماء ليس لها حياة ... إذا أخرجتهن من المداصِ
إذا قبضت عليه الكفُّ حينا ... تناعص تحتها أيَّ انتعاصِ

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه، ص198.
(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص75.

وبـــاصَ ولاصَ مـــن ملـــصٍ ومـــلاصِ   وحـــوتُ البحـــر أســـود ذو مـــلاصِ[1]

إنه تشبيه تمثيلي مليء بالحركة السريعة، وهذا واضح من استخدام الكثير من الأفعال التي تشير إلى هذه الحركة السلسة السريعة، من السباحة والغوص، وكذلك استخدام ألفاظ تدل على المراوغة في الحركة (تلاوص)، وسرعة الهرب عند ذلك الحوت الماهر في السباحة والغوص.

اعتمد الشاعر، وبشكل كبير على إبراز عنصر الحركة في هذا التشبيه الواسع، وهو مرتكزه لإثبات مهارته وحذقه بالغوص والسباحة في بحر اللغة، والشعر والأدب، كما هو حال الحوت الماهر السريع.

لقد كثر التشبيه التمثيلي الواسع الذي يبث الحركة في الصورة الثابتة في شعر الغزل الذي يحتفل فيه الشعراء برسم الصورة المثالية لجمال المرأة، وقد راح الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم التمثيلية الواسعة يحققون لصورهم الحركة من خلال ألفاظ لغوية يتخيرونها تخيّراً خاصاً من خلال الجمع بين المرأة والظبي، والمهاة والنخلة، وغيرها من عناصر التشبيه المألوفة في هذا الشعر، وقد رأينا فيما سبق كيف أن عنترة حين يصف طيب رائحة محبوبته يعبر عن ذلك من خلال صورة تتألف من عناصر عديدة فيها حياة وحركة[2].

ب. عنصر الصوت:

لقد أضفى عنصر الصوت على التشبيهات التمثيلية الواسعة جوّاً حياتياً، أعطى لعنصر الحركة حيوية، فساهما في إبراز الصور الشعرية في مشاهد تمثيلية حيّة، وبذلك تتجسد المناظر التي رسمها

---

(1) غاصوا: عمّقوا؛ اللّج: مفرد اللجج: معظم الماء؛ باصَ: أسرع؛ بيّص: ضاق به؛ المحاص: الرجوع، أو المفر (ضد الكر)؛ تلاص: تخادع؛ المناص: المغاص من الماء؛ مَلْصَى: جمع مليص، السّمكة؛ دواجن: مقيمة؛ الملاص: المنسلته، نبات الماء: الأسماك؛ تناعص: تحرك؛ باص: هرب؛ لاص: حاد؛ الملص: الزّلص؛ ملاص: تخلّص، وانفلات.

(2) من مثل قوله: "وكأن فارة تاجر بقسيمة"، إلى أن يقول: "جادت عليها كلُّ عين ثرّهٍ...".

الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم في آذان السامعين بشكل دقيق مُتناهٍ، إذ نشعر ونحن نتابع تلك المشاهد بما فيها من حركات وأصوات، بأن هناك دوافع مقصودة من قبل الشعراء؛ إذ يمكّننا ذلك من فهم وتفسير ما في بعض تلك التشبيهات من غموض، وخاصة تلك التشبيهات التي يبرز فيها قصص حمار الوحش.

وتظهر الأصوات جلية في قصة السَّانية، إذ نسمع سائقها وهو يحدو ويتغنى[(1)]، ونسمع في قصة الثور صوت الريح والأمطار المحملة بالحصى، وهي تقصف به في ليلته الماطرة، فيلمع البرق، ويسمع هزيم الرعد، كما نسمع صوت صقل السيوف حين يشبه الثور بالصقيل، أو السيف كما في قول النابغة الذبياني[(2)]:

باتــت لــه ليلــة شــهباء تــسفعه بحاصــبٍ ذات شــفانٍ وأمطــار

وفي قول لبيد بن ربيعة[(3)]:

وأصــبَحَ يقتنــي الحومــان فــرداً كنــصل الــسيفِ حــودث بالــصّقال

كما تظهر الأصوات في التشبيهات التي تكون المرأة محورها، إذ نسمع بغام الغزلان، ونباح الكلاب، وضجة الماء في البحر، وصياح الديك، وسحَ الماء وتسكابه، وأزيز الذباب، الذي يشبه ترنم شارب الخمر، كما ذكرنا ذلك في تشبيه عنترة العبسي محبوبته بالروضة الغناء[(4)].

كما ونسمع صوت البقرة الوحشية، ونسمع بكاءَها وبغامها وهي تبحث عن فرقدها، ونسمع صوت المطر الذي يعصف بها، وهزيم الرعد الذي يقصفها[(5)].

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص39، وص40.
(2) ديوان النابغة الذبياني، ص203.
(3) ديوان لبيد بن ربيعة، ص80.
(4) انظر: ديوان النابغة الذبياني، ص131، وشرح ديوان الهذليين، ج1، ص133 لأبي ذؤيب الهزلي، وديوان بشر بن أبي خازم، ص288، وديوان عنترة العبسي، ص197.
(5) ديوان لبيد بن ربيعة، ص308.

وتمتلئ قصص حمار الوحش بشحيح الحمر الوحشية؛ إذ يكثر الشعراء من ذكره مصحوباً بصوته، بحيث يظهر في صوته صحلة (بحوحة)، فيبدو كأنه مخنوق الأنفاس، إذ نلحظ بأن الصوت كان يشكل النقطة المركزية في قصة ذلك الحمار الوحشي، إذ أولى الشعراء هذا العنصر عناية فائقة اختلفت عن بقية قصص الحيوانات الأخرى، وربما كان السبب وراء هذا الأمر أن الصوت كان يُعدُّ سلاحاً مهماً عند الحمر الوحشية تمكنها من النجاة مع قطيع الأتن من أخطار كبيرة كانت تحيط بتلك القطعان من قبل الصيادين والمفترسين، وكان هذا أمراً واضحاً في أن الشعراء وظفوا هذا العنصر لإبراز أسلحتهم الفتّاكة أمام أعدائهم، إذ إن الصوت والكلمة لدى الشعراء أهم الأسلحة التي يدفعون بها عن أنفسهم، ويعبرون فيها عن مواقفهم، وينجون من خلالها مما قد يصيبهم من أخطار[1]. ويظهر صوت الحمار الوحشي بشكل مرتفع ثم ما يلبث أن يحوله إلى أنفه، كما في قول لبيد بن ربيعة[2]:

يجـــــدُّ ســــــحيله ويتيـــــر فيــــــه ويتبعهـــــا حناقـــــاً فــــــي زمـــــال

وقد يسمع الصوت في داخل صدره بصيغة همهمة، لا تخرج من فمه لإخافة الأتن[3]:

بهمهمـــــــــةٍ يرددهـــــــا حـــــــشاه وتــــأبى أن تـــــتم إلــــى اللهـــاةِ

ولا يبدو أن الأصوات الخافتة كانت تثير الشعراء الجاهليين، فهم يتوقفون عند هزيم الرعد ورغاء الإبل، وشحيح الحمر، وعرار النعام، وقعقعة الشنان أكثر مما يتوقفون عند الصوت الخافت الذي ينبعث – مثلاً – من أغصان تهزها ريح الصبا، مع استثناء للأعشى من هذا الرأي، إذ نراه يستمع لحفيف الحصاد، ووسوسة الحلي[4].

---

(1) انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، ص372.
(2) ديوان لبيد بن ربيعة، ص84.
(3) ديوان الشّماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1968، ص69.
(4) ديوان الأعشى، ص110؛ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص193.

لقد كانت مشاهد الشعراء الجاهليين تجمع في أغلبها بين الصوت والصورة كي يكون شعرهم قطعة نابضة بالحياة مليئاً بالمناظر الطبيعية الحيّة؛ إذ نسمع حسيس العقاب وراء الثعلب أثناء مطاردة الصيد، حيث يسرع ذلك الثعلب هارباً، فلا تسمع إلا دبيبه، فتلحق العقاب به، ثم تغرس مخالبها في دقّه، فلا يصدر منه إلا الصّغاء، وهو صوت يخرج من شدة الألم[1].

ج. عنصر اللون:

لقد شغف الشاعر الجاهليّ بالألوان؛ إذ يحمل اللون في الأدب بعامة، وفي الشعر بخاصة بعداً دلالياً كبيراً، عند كثير من الشعوب، كما يعد اللون مظهراً هاماً من مظاهر الواقعية في الصور الشعرية، إذ تتوضّع دلالة الألوان جملة من البنى الأسطورية والحضارية المؤسِّسة لثقافات الشعوب، فكانت ذات دلالات جمالية جديرة بالبحث والتنقيب[2].

لقد اتخذ اللون في الشعر موقفاً بارزاً، وقد تتفاوت قيمة التعبير عن اللون في الشعر تبعاً لتفاوت قدرة الشعراء على استنباط حقائق الأشياء، وقدرتهم على ربط بعضها بعضاً[3]. كما تنبّه المهتمون بالدراسات الجمالية إلى الصفات النوعية للألوان، وعنوا بملاحظة تأثيراتها النفسية، فثمة ألوان ساطعة وحادّة، مثل الأرجواني، والبنفسجي وألوان هادئة ورقيقة، مثل بعض الأصباغ الزرق الخفيفة، وأشاروا إلى الترابط الدقيق بين الألوان والأحاسيس والذكريات[4].

فمثلا يرتبط اللون الأحمر بالدم، واللون الأزرق بالسماء، والأصفر بضوء الشمس والصيّف، والأسود بالحزن، والرمادي بالخريف، أو الاكتئاب[5].

---

(1) انظر: ديوان عبيد بن الأبرص، ص19-20.
(2) سمير استيتية، منازل الرؤية، ط1، دار وائل للنشر، 2003، ص86؛ وأحمد خليل، في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، 1996، ص193.
(3) استيتية، منازل الرؤية، ص87.
(4) خليل، في النقد الجمالي، ص193.
(5) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد وزكريا، دار الكتاب العربي، ص29.

وأعتقد بأن الشاعر الجاهلي قد تفهم الخصائص الجمالية للألوان تفهما دقيقاً، وقد أحسن استثمارها في تشبيهاته التمثيلية الواسعة فمثلاً يُعدُّ اللون الأبيض مقترناً بجمال المرأة، وجلال الرجل، ورهافة السيوف والدروع، ويرتبط السواد بقبح المرأة والرجل.

أما الألوان الرئيسة الطاغية على التشبيهات التمثيلية الواسعة في الشعر العربي الجاهلي، فهي الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، غير أن لكل لون طابعه الجمالي الذي يستمد من البنائية التي ينتمي إليها[1].

أن الشاعر الجاهلي شغف بالألوان، كان أكثر الألوان وروداً في التشبيه التمثيلي الواسع هو اللون الأبيض، ثم الأسود فالأخضر فالأحمر، كما أن الشاعر الجاهلي كان يحب مزج الألوان المتناقضة كالأبيض والأسود، والألوان المنسجمة كالأبيض والأصفر، أو الأبيض والأحمر[2].

لقد بدا اللون الأبيض واضحاً حينما شبه الشعراء المرأة بالدّرة، إذ كانوا يهدفون إلى تصوير بياضها وإشراقها، إضافة لندرتها، وصعوبة الوصول إليها، وامتلاكها[3].

وتظهر المرأة في هذه التشبيهات الواسعة بيضاء كالغزالةِ الخالصة البياض[4]، وربما كان في الخدين بياض ناصع[5].

ويظهر اللون الأبيض في قصة الثور الوحشي بشكل جلي في كثير من أبيات تلك التشبيهات وحكاياتها، إذ يشير ذلك إلى نقاء لون الثور وصفائه، وإشراقه، فقد صرح أولئك الشعراء بوصف

---

(1) خليل، في النقد الجمالي، ص196.
(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص191.
(3) انظر مثلا: ديوان الأعشى، ص367 (كأنها درّة زهراء...)، وديوان بشر بن أبي خازم، ص169 (ولو جاراك أبيض متلئب...)، وشعر المسيب بن علس، ص100 (كجمانة البحري...)، وغيرها من القصائد التي ذكرناها سابقاً.
(4) انظر مثلاً: ديوان عبيد بن الأبرص، ص43 (أدمانة ترد البربير يغيلها...)، وديوان ابن بشر بن أبي خازم، ص143 (أو الأدم الموشّحة العواطي...)، وديوان طرفة بن العبد، ص8 (بحي أحوى...).
(5) انظر: ديوان بشر الأسدي، ص143 (من البيض الخدود).

بياضه[1]. كما نجد هؤلاء الشعراء يشبهون ذلك الثور بأشياء مختلفة فيها البياض، عنصر أساسي، كالنّار[2]، والسيف[3]، والثوب الأبيض[4]، ويصفون الصقيع على ظهره كحبات الجمان البيضاء، إذ يقول بشر بن أبي خازم الأسعدي[5]:

فأضـــحى وصـــبّان الـــصقيع كأنهـــا　　　جمـــان يـــضاحي متنـــه يتحـــدّرُ

كما كان للون الأسود حضور في هذه التشبيهات، فقد ظهر بشكل واضح يكاد يقترب من انتشاره اللون الأبيض، إذ كان الشاعر الجاهلي دقيقاً في وصفه مفصّلاً فيه أدق التفاصيل، حيث كان اللون شيئاً رئيسا من تلك التفصيلات.

لقد كانت السفن سوداً في تشبيه الظعائن بها[6]، كما ظهرت عيون الغزلان سوداً كأنها مكحولة[7]، وكان على ظهورها خطّان أسودان[8].

ويظهر اللون الأسود في تشبيه الثور الوحشي، في خديه، وفي ظهره وفي قوائمه، وفي قرنيه، كقول زهير بن مسعود الضبي[9]:

وكـــأنّ رحلـــي فـــوق ذي جُـــدَدٍ　　　بـــشواه والخـــدّين كـــالنقس[10]

ويلوح النعام في عدد من التشبيهات التمثيلية أسود كالعبد الحبشي[11]، كما نجد القطاة جونية اللون وذلك عند تشبيه الفرس بها فهي سوداء البطن والأجنحة[12].

---

(1) انظر مثلا: ديوان النابغة الذبياني، ص85 (كأنها خاضب أظلافه لهق　　　قهر الأهاب تربته الزنانير).
(2) انظر: ديوان أوس بن حجر، ص4.
(3) انظر: ديوان النابغة الذبياني، ص17.
(4) انظر: المفضليات، ص230.
(5) ديوان بشر بن أبي خازم، ص83.
(6) انظر: ديوان امرئ القيس، ص57.
(7) انظر: ديوان الأعشى، ص275.
(8) انظر: ديوان بشر بن أبي خازم، ص143.
(9) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص87.
(10) ذو جُدد: ثور فيه خطوط تخالف لونه؛ شواه: قوائمه؛ النقس: المِدَاد الذي يكتب به.
(11) انظر: ديوان عنترة العبسي، ص199.
(12) انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، ص171.

ويرد اللون الأخضر عندما يصف الشعراء الأشجار والربيع والنباتات العشبية الصغيرة، كما كانت النباتات التي ترعاها الغزلان خضراء نبتت في خصب[1]، كما يرد الأخضرار أثناء حديثهم عن الروضة الغنّاء، عندما يشبهون نشر المرأة بها، ومنها قول الأعشى[2]:

مـا روضـة مـن ريـاض الحـزن معـشبة   خـضراء جـاد عليهـا مُـسْبِلٌ هَطِـل

كما يرد اللون الأخضر في وصف الظعائن، وتشبيهها بأشجار الدوم والنخيل، وما يتبع ذلك من وصف وتفصيل، وتنوع للألوان التي يكون اللون الأخضر هو الغالب فيها[3].

لقد ورد الكثير من أنواع النباتات الخضراء في قصة حمار الوحش، منها: البارص، والبقل، والبهمي، والربّة، والطحلب، والعرفج، والعلقم، والغرقد، واللعاع، واليراع، وغيرها من النباتات التي كانت تظهر في الأرض العربية[4].

كما حظي اللون الأحمر بمساحات كثيرة في هذه التشبيهات، إذ نرى الشعراء الجاهليين يصفون لون الخمرة بأنها حمراء كلون دمَ الغزال[5]، كأنها عصارة شجر العندم[6].

ولا ننسى صورة الدم الأحمر في قصة ثور الوحش عندما يفتك الثور بالكلاب بعد أن تهاجمه، فتسيل الدماء الحمراء من صفحاتها، ويبدو الإحمرار جلياً في عيون تلك الكلاب بعد أن يغريها الصائد، ويحثها على الثور فتكون حمراء كنوّار العضرس[7].

---

(1) انظر: ديوان بشر بن أبي خازم، ص275.
(2) ديوان الأعشى، ص57.
(3) ديوان امرئ القيس، ص57 (أو المكرعات من نخيل بن يامنْ... سوامق جبّار أثيث فروعه).
(4) انظر: ديوان النابغة الذبياني، ص65؛ وديوان لبيد بن ربيعة، ص126؛ وديوان امرئ القيس، ص45؛ كذلك انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص89-91.
(5) ديوان امرئ القيس، ص115 (...حمراء كلون دم الغزال).
(6) ديوان الأعشى، ص293 (...سخامية حمراء تحسب عندما).
(7) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص380 (فتركته خضل الجبين...)، وديوان امرئ القيس، ص103 (مغرثة زرقاً كأن عيونها من الذّمر والإيحاء نوّار عضرسِ).

كما تظهر أرجل النعامة والظليم حمراء من أزهار الربيع[1].

لم يكن للون الأصفر حضور كبير كباقي الألوان التي ذكرناها سابقاً، إذ جاء في مواطن محصورة، ومحدودة، كما هو الحال في تشبيه الأعشى للأسد الذي مرّ ذكره سابقاً، حيث وصف الأسد بأنه ذو جبين أحمر ضارب إلى الصفرة[2].

ويظهر اللون الأصفر عندما يتحدث الشعراء عن ريق المحبوبة فيشبهونه بالخمر الصّهباء[3]، (الشقراء)؛ وكذلك كان يظهر هذا اللون في تشبيه ريق المرأة ذي الطعم اللذيذ بالعسل الأصفر الصافي[4]، كما نجد حضوراً للون الأصفر في قصة حمار الوحش، إذ يكون الخطُّ الأصفر على الحمار الوحشي، كالنحاس الأصفر، كما في قول النابغة[5]:

كـــــــأنَّ شـــــــواظهنَّ بجانبيــــــــه   نحــــاسُ الـــصُّفرِ تـــضْرِبُه القيـــونُ

ويرد اللون الأزرق بكثرةٍ في التشبيهات التمثيلية التي يكثر فيها ذكر المياه، من أنهار وبحار كما في تشبيه الرجل الكريم بالنهر الفيّاض[6].

ولعل من أهم التشبيهات التمثيلية الواسعة التي اعتمدت على عنصري الحركة والصوت، تشبيه تمثيلي واسع للشاعر عبيد بن الأبرص عندما شبه فرسه بالعقاب، فنراه يقصُّ علينا قصة عقابٍ تفترس ثعلباً، في عرضٍ فريد ومميز من حيث التركيز على السرعة الشديدة، إذ إن المشبه هو فرس الشاعر، ولا بد من مشبه به يماثله في السرعة كي تكون هناك مقارنات ومقاربات بين طرفي التشبيه.

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص248 (...على خاضب السّاقين أزعر نقنق).
(2) ديوان الأعشى، ص341 (ما مشبل ورد الجبين...).
(3) انظر: ديوان عبيد بن الأبرص، ص128، وشرح أشعار الهذليين، ج1، ص45 (...معتقة صهباء وهي شبابها) لأبي ذؤيب الهذلي.
(4) انظر: شعر المسيب بن علس، ص104 (فهراق في طرف العسيب إلى متقبل لنواطف صفر).
(5) ديوان النابغة الذبياني، ص221.
(6) انظر: ديوان لبيد بن ربيعة، ص238 (فبيّت زرقاً من سرارٍ بسحرةٍ...).

يقول عبيد[1]:

كأنّهــــــا لقــــــــوةٌ طَلــــــــوبُ	تخـــــرُّ فــــي وكرهــــا القلـــوبُ
باتـــــــت علـــــــى إرم رابئـــــــةٍ	كأنّهـــــــا شــــــيخةٌ رَقُـــــوبُ
فأصــــبحتْ فــــي غـــــداة قـــرّةٍ	يــــسقطُ عـــن ريـــشها الـــضّريبُ
فأبـــصرتْ ثعلبــــاً مـــن ســـاعةٍ	ودونــــــه سبـــــسبٌ جــــديبُ
فَنَفّـــــضت ريـــــشها وانتفـــــضت	وهــــي مــــن نهـــضةٍ قريــــبُ
فاشـــتالَ وارتـــاعَ مِـــن حسيـــسها	وفعلهـــــا يغفـــــل المـــــذؤوبُ
فَنَهَّـــــضَتْ نحــــــوهُ حثيثـــــةً	وحـــــرّدتْ جَـــــرْدَةً تـــــسيبُ
فأدركتـــــــــهُ... فطّرحتْـــــــهُ	والـــصّيد مـــن تحتهـــا مكـــروبُ
فَرَنّحتْـــــــــهُ... ووضـــــــعتُه	فَكـــــدَّحَتْ وجْهَـــــهُ الجبـــــوبُ
فعاودتْـــــــهُ... فرفّعَتْـــــــهُ	فأرســــــلتْهُ وهــــــو مكــــــروبُ
يَـــــصْغو ومخلبهــــا فــــي دفّـــةٍ	لا بُـــــدَّ حيزومُـــــهُ منقـــــوبُ

يشبه عبيد فرسه بأنها كالعقاب الخفيفة، سريعة الاختطاف، تطلبُ الصّيد دائماً، لا يُرى في وكرها إلا قلوبُ الطير. لقد باتت هذه العقاب "اللقوة" ليلتها على ربوةٍ مرتفعةٍ لا تأكل شيئاً، ولا تشرب، فبدت كأنها عجوز ثكلى فقدت وليدها الوحيد، فصارت حزينة عليه، جَزعة، تراقبُ بعينها الاتجاهات كلها.فلما طَلَعَ عليها الصباح ببرده القارس، وكان الجليد يسقط عن ريشها، لاح لها ثعلب سريع العدو في أرضٍ واسعة، لا نباتَ فيها، فلما عاينته انتفضت، فتطاير الجليد عن ريشها، فانقضّت عليه، فرفع الثعلبُ ذنَبَهُ خائفاً فزعاً – كأنه محاط بالذِّئاب – عندما سمع صوتَ هوي العقاب، فأسرعت نحوه مجتهدة في طلبه تنساب خلفه انسياباً، فيشتد الثعلب في سرعته خائفاً منها، يدبُّ دبيباً، حتى إنّ عينه

---

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ص18-20؛ وفي الشرح: اللقوة: العقاب؛ الضريب: الثلج؛ السبسب: الأرض التي لا نبات فيها؛ الحملاق: الحمرة التي باطن الجفن؛ اشتالَ: رفع ذَنَبهُ؛ الحسيس: صوت العقاب؛ المذؤوب: الذي أصابه الذئب؛ كدحت: خَدَشت؛ الجبوب: الأرض الغليظة؛ يصغو: يصيح وهو صوت الثعلب؛ الدَّف: الجنب؛ الحيزوم: الصَّدْر.

انقلبت عروقها وهو ينظر نحوها من فوق كتفه إلى أعلى، فتدركه العقاب، وتطرحه بمخالبها أرضاً، فيصبح صيداً سهلاً، لأنه تحتها، فتعاد الكرَّة عليه، فَتَجْدِلُهُ أرضاً، فيتدحرج على الأرض وتهشم وجهه الحجارة.ثم تنقضّ عليه فترفعه بمخالبها القويّة فتتركه يسقط، فلا تسمعُ منه إلا صغاءً بعد أن انغرس مخلبها في جنبه، فثقبتْ صدره، فخرَّ صريعاً مقتولاً.

لقد كانت هذه اللقوة السريعة الخفيفة هي ذاتها فرس الشاعر في عدوها، وكرّها وفرّها، كما هي العقاب في هذا التشبيه الواسع الذي اعتمد بشكل كبير على الحركة السريعة، إذ إنّ عملية السرعة كانت سبباً في تحقيق أمنية هذه العقاب في إحراز الصيد بعد أن كانت في حالة من الجوع الشديد، والبرد القارص.

لقد بدأ عبيد هذا التشبيه بحركة بطيئة من خلال وصف تلك العقاب الساكنة في أماكن عالية في برد قارص؛ إذ المبيت طويل زمنه الليل، وسقوط الثلج فيه رتابة وبطء، وهذا ما يكشف لنا عن خفوت الحركة في بداية المشهد، إذ كانت الملاقبة هي الأساس من خلال حركة العينين فقط، وهذا من دلالات شدة وقسوة الطّبيعة التي كانت حول تلك اللقوة.

لقد كانت تلك الحركة البطيئة مقدمةً لما سيأتي من حركة شديدة وخفيفة بعد ذلك الانتظار الطويل الصعب، فنرى الشاعر يركز في هذا التشبيه الذي اتسم بالقصصية على حركة هذه اللقوة وحركة الثعلب، دون الحديث عن تفاصيل هذا الثعلب.

لقد كانت حركة الثعلب سريعة، مما سيضطر العقاب على أن تكون أشد سرعة وخفّة من حركة هذه الثعالب، فهي تطير في مكان واسع من ارتفاع عال، فلا أمل، ولا فرصة في النجاة إلا لمن كانت له حركة سريعة خفيفة تفوق سرعة من في الجو، إذ لا مكان للاختفاء في هذه الأرض المنبسطة.

لقد كانت مطاردةً مليئة بالحركات السريعة، وبالمراوغات الشديدة، ونلمح من هذا التشبيه ألفاظاً مركزة على الحركة، لأن هذه الحركات أساس هذا التشبيه الواسع؛ إذ إنّ العقاب استعدت للطيران منذ لحظة رؤيتها لهذه الفريسة التي طال انتظارها، وقد بدأت بالفعل عندما تحركة ونفضت الثلج عن ريشها، وبدأت رحلة المطاردة العنيفة.

نلاحظ استخدام الشاعر لألفاظ حركية ساعدت على إخراج مشهد تمثيلي مليء بالحركة، من مثل قوله: (فنفضت، وولّت، فنهضت، حثيثة، وحرّدت، تسيّب، فأدركته، فطرّحته، فرنّحتْهُ، ووضعته، فكدّحته، فعاودته، فرفعته، فأرسلته...).

ونلحظ في بعض ألفاظ هذا التشبيه بأن عبيداً ضعَّف الحرف الثاني في عدد بارز من تلك الأفعال، مما يدلل على أنه قصد المبالغة في هذه الحركات، التي تحمل في طياتها مظاهر القوة واشتداد الحركة والسرعة والعنف المصاحب لها، كما في قوله: (نفّضتْ، فنَهَّضت... الخ).

لقد صور الشاعر حركات هذه اللقوة، من حيث أنها تناور في هذا السباق، فهي تأتي هذا الثعلب من جوانب وأنحاء مختلفة لا يعرف أيّها سيتقي.

لقد زرعت حركات هذه اللقوة السريعة والمختلفة الرعب الشديد في نفس الثعلب، لذلك نراه مرتبكاً، خائفاً، حائراً في أي اتجاه يسير، وإلى أي مكانْ يفر ويهرب.

لقد جاء عنصر الحركة ضمن مشهد تمثيلي واسع ضمن أحد عشر بيتاً، وبذلك يكون للحركة دور كمقوم رئيس من مقومات التشبيه التمثيلي الواسع؛ إذ اعتمد الشاعر في هذا النص اعتماداً كبيراً على هذا العنصر، كي يحقق الهدف من وراء تشبيهه هذا؛ إذ إن المشبه به وهو العقاب، هو نفسه فرسه التي يفتخر بسرعتها الشديدة وخفة حركتها، سواء في السباقات، أو في الحروب، فهي فرس أصيلة، لا يركبها إلا فارس أصيل.

وكما ظهر عنصر الحركة بشكل كبير في هذا التشبيه، فإن عنصر الصوت، لا بد أن يصاحب عنصر الحركة، ولو لم يكن بارزاً بشكل كبير في هذا النص، لكننا نتلمسه في كل حركة من حركات هذا التشبيه، فليس من حركة إلا ويتبعها صوت. لقد كان هناك صوت لحركة الثعلب في تلك الأرض الواسعة، لكنه صوت خافِت، كما كان لحركة نفضِ الجناحين من الثلج صوت نتوقعه، وظهر الصوت في انقضاض العقاب من أعلى إلى ذلك المكان الذي يركض فيه الثعلب، إذ إن الثعلب سمع هوى تلك العقاب من أعلى مما جعله يفزع من ذلك ويشدّ في السرعة.

لقد كان لانقضاض العقاب على الثعلب وطرحه إياه أرضاً بمخالبها صوت قوي، وكذلك يظهر صوتٌ في الكرَّةِ الثانية إذ تعاود الكرَّة عليه فَتُجدِّلُه أرضاً فنراه يتدحرج على تلك الأض، ونسمع صت تهشّمِ وجهه بسبب تلك الحجارة المتواجدة في تلك الأرض.

ثم نراه تنقّض عليه فترفعه بمخالبها القويّة فتتركه يسقط وهذا السقوط يصاحبه صوتٌ، وهو في هذه الحالة لا نسمع منه إلا صغاءً بعد أنْ انغرس مخلبها في جنبه، فثقبت صدره، وخرَّ صريعاً.

لقد كان لهذه الحركات السريعة، وما صاحبها من أصوات، خافتةٍ دور واضح في إبراز المشهد القصصي لهذا التشبيه الواسع الذي يعتمد على مجموعة من المقومات، منها التي ذكرنا آنفاً الحركة والصوت.

ونلمح اهتمام شعراء هذه التشبيهات بالألوان والتركيز عليها لإظهار الصور الجميلة المريحة للنفس وخاصة عندما تكون المرأة هي المشبه. ومن هذه الأمثلة هذا التشبيه التمثيلي للأعشى الذي أراد أن يعبّر عن شيء يخصُّ المرأة، وهي الرائحة الذكية، كغيره من الشعراء الذين تغنوا بجمال عطر المرأة ونشر رائحتها؛ إذ إنّه أجمل وأحلى وألذُّ من نَشر الرياض ذوات الألوان الزاهية والورود التي تفوح منها الروائح العطرة.

يقول الأعشى[1]:

مـــا روضــــةٌ مـــن ريـــاض الحَـــزْنِ معـــشبةٌ	خـــضراءُ جَـــاد عليهـــا مُـــسْبِلٌ هَطِـــلُ
يَـــضاحكُ الـــشمسَ منهـــا كوكـــبٌ شـــرِقٌ	مـــؤزَّر بعمـــيم النبـــت مكْتَهِـــلُ
يومــــاً بأطيـــب منهـــا نـــشْرَ رائحـــةٍ	ولا بأحـــسنَ منهـــا إذ دَنَـــا الأصُـــلُ

يبدأ الشاعر تشبيهه هذا بالحديث عن المشبه به، ضمن تشبيه دائري بدأه بـ(ما) النافية، إذ إنّ المشبه به هي روضة قد اخضلَّ الزَّهر فيها، في مكان مرتفع لا يَطؤه أقدام البشر، ولا تعبث به أيدي العابثين، جاد عليها مطر من السماء، ثم تلتها شمسٌ مشرقة ذاتُ ألوانٍ متلألئةٍ، فانعكست على جداولها المحفوفة بالنَّبت وقت الغروب، إذ يسود الهدوء الأُفُقَ، فتنتشر رائحة الورود الشذيّة، ومع كل هذا الجمال من الألوان والروائح العطرة الفواحة والجو الهادئ الجميل، ينفي الشاعر أن تكون هذه الروضة بأطيب رائحة ونشراً من رائحة ونشر محبوبته هريرة، ولا بأفضل منها حُسْناً.

إنها الصورة المثال من خلال استغلال رسمه لصورة حديقة جميلة غنَّاءَ كان للون أثرٌ واضح فيها، إذ إنّ هذه الروضة مليئة بالعشب الأخضر "مُعْشِبةٌ"، وبهذا يوظف الشاعر هذا اللون لإبراز صورة هذه الحديقة ليصل إلى مبتغاه وهو ما ينتج عن هذا الإخضرار، وعن هذا النّبت المكتهل، الذي استوى على سوقه، فأخرج أزهاراً ذات ألوان مختلفة، وأعطى روائح أضفت على تلك الرياض جمالاً على جمال، فهو يضاحك الشمس كإنسان مبتسم من شدة جمال ألوانه وبهائها، هذه الشمس كان لونها وضّاءً منيراً، وهذا اللون الشمسي فيه نقاءٌ وإشراقٌ بادلَ النّباتَ مُضاحكةً وابتساماً كناية عن فرح وهدوء وسرور يدخل القلب، فبذلك يكون الشاعر قد وظف الألوان في الطبيعة للوصول إلى غايته من هذا التشبيه التمثيلي الدائري الواسع بحيث أوصلنا إلى أنَّ ذلك الجمال اللوني الرائع، وما صحبه من روائح

---

(1) ديوان الأعشى، ص57؛ الحَزْن: المرتفع.

عطريّة جذابة ليست بأطيب من نشر رائحة المحبوبة، ومن هنا كان اللون مقوماً هاماً من مقومات الصورة البصرية في التشبيه التمثيلي الواسع.

ثالثاً: الجزئيات والتفاصيل

لقد أتاح التشبيه التمثيلي الواسع للشعراء الجاهليين وخاصة عند أصحاب مدرسة الصنعة فرصة ذهبية لتحقيق مقومات هذا التشبيه بشكل خاص، ومقومات مذهبهم الفني بشكل عام في قصائدهم، وبخاصة الحرص على التفاصيل؛ والاهتمام بالجزئيات، والعناية بوضع اللمسات الأخيرة، حتى لتبدو قطع كثيرة من أشعارهم لوحات فنيّة متكاملة الألوان والخطوط على نحو ما نرى في كثير من التشبيهات الواسعة الممتدة عند كثير من الشعراء كأوس بن حجر والنابغة الذبياني، والأعشى وزهير بن أبي سلمى، وغيرهم ممن أبدعوا في تلك التشبيهات التمثيلية؛ إذ نراهم يحرصون على إظهار التفاصيل والجزئيات في تصويرهم، حيث تقوم تلك التفاصيل والجزئيات برصد رؤيتهم، وتجربتهم، والتعبير عن المواقف والأحداث والمعاني التي يرمون إليها.

ونحن إذ استعرضنا كثيراً من التشبيهات التمثيلية الواسعة عند شعراء مدرسة الصنعة لا نكاد نجد تشبيها بسيطاً، وإنما نجد تشبيهات مجوّدة أفرغ لها أصحابها الكثير من الجهد، يجودونها في أناةٍ وصبر، ويحكمون صناعتها في رويّة، إذ تتحول على أيديهم إلى مجالات واسعة لعرض قدراتهم الفنية، وإبداعاتهم الشعرية على نحو ما نرى في تشبيه السانية عند زهير بن أبي سلمى، تلك السانية التي كان

الجاهليون يستخدمونها على أبار المياه لري ما يصلح من أرضهم للزراعة، وقد شبه دموعه بها، يقول[1]:

كـــأَنَّ عَيْنَـــيّ فـــي غَرْبَـــيْ مُقَتَّلَـــةٍ	مِـــنَ النَّواضِـــحِ تَـــسْقى جنَّـــةً سُـــحُقا
تَمْطـــو الرِّشـــاءَ وتجـــري فـــي ثنايتهـــا	مـــن المحالـــةِ ثقبـــاً رائِـــداً قلِقَـــا
لهـــا أداةٌ وأعـــوانٌ غـــدَونَ لهـــا	قَتَـــبٌ وغـــربٌ إذا مـــا أُفْـــرِغَ انْـــسَحَقا
وخلفهـــا ســـائِقٌ يحـــدو إذا خـــشيتْ	منـــهُ العـــذابَ تَمـــدُّ الـــصُّلبَ والعُنُقـــا
وقابِـــــلٌ يتغنّـــــى كلمـــــا قـــــدرتْ	علـــى العَراقِـــيّ يـــداه قائمـــاً دفقِـــا
يحيـــلُ فـــي جـــدولٍ تَحبُـــو ضـــفادعهُ	حَبْـــوَ الجـــواري تَـــرى فـــي مائـــهِ نطقـــا
يخـــرجن مِـــنْ شـــرباتٍ ماؤهـــا طحِـــلٌ	علـــى الجـــذوعِ يخفْـــنَ الغـــمَّ والغَرَقـــا

إنه منظر رسمه زهير لبعض الواحات التي تمتلئ بالنخيلِ (المصدر الرئيس لإطعام العرب القدماء)، إذ نقف في هذا التشبيه الواسع على الكثير من التفاصيل والجزئيات واللمسات الأخيرة، مما جعلها لوحة واقعية تنبض بالحياة، حيث تظهر فيها ناقة مذللة مدربة، تجرُّ الرشاء (الحبل) الذي يصل بين رقبتها وبين طرفي الدلوين، فتتحرك البكرة التي يجري عليها، وتمتلئ بالماء، حتى إذا ما أفرغت على الأحواض، عادت الناقة من جديد إلى حيث بدأت[2]، وامتلأت الدلاء من جديد، ثم أفرغت ماءها، وهكذا تدور السانية عوداً على بدء[3]، كما يضيف الشاعر في هذا التشبيه تفصيلاً آخر يتمثل بظهور السَّاقِين (المزارعين)، إذ ظهر المزارعون، ومعهم أغراض تلك الناقة ومستلزمات عملها، لتقوم بهذه الوظيفة، إذ يكون خلفها سائق يحدوها، ويحثها على الإسراع كلما أبطأت، ثم تَجدُّ بالحركة وتسرع مع

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص37-40، وبهامشه معاني المفردات. غربان: المفرد من غرب، وهما الدّلوان الضخمان؛ مُقَتَّلَة: ذُلِّتْ بالعمل الشّاق؛ سحقاً: بستان من النخيل العَطِش؛ الرِّشاء: الحبل؛ المحالة: البَكرة؛ القابل: الذي يستقبل الدَّلو؛ العراقي: خشبتان في أعلى البئر.

(2) المصدر السابق، ص66.

(3) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص96.

حثّها ذلك الحادي على الإسراع. كما يذكر لنا الشاعر أناساً آخرين يغنّون على حافة البئر لفنون أثناء إمساكهم بالدلاء الخارجة من الماء لصبّها في الجدول المعدّ لهذه الغاية والمحفور حول أصول النخيل العطشى، وبهذا نرى زهيراً يوفر لهذا التشبيه الواسع تفاصيل المنظر وجزئياته، حتى إنه لم يكتف بذلك، بل نجده لا ينهي هذا التشبيه، إلا عندما يضع لمساته الفنيّة المعتادة تلك اللمسات الأخيرة التي جاء فيها بمشاهد للضفادع التي كانت تعيش بالقرب من تلك المياه؛ إذ أفزعها صب الماء في تلك الجداول، التي كانت تختبئ في شقوقه، فنراها تسرع بالحبو خارج ذلك الجدول وتتعلق بجذوع النخل، وبهذا يكون هذا الفنان الشاعر أضفى على هذا التشبيه مناظر مليئة بالحركة والنشاط، وكأنها مشهد حيٌّ يتابعه السامع بكل شغف وانتباه واستمتاع.

وتتضح هذه السمة، أو هذا المقوِّم في كثيرٍ من التشبيهات التمثيلية الواسعة، خاصة التي كانت القصصية ملمحاً من ملامحها، إذ نجد مثل هذا الحرص على التفاصيل والجزئيات، مثلاً عند لبيد بن ربيعة من خلال معلقته، التي يرسم فيها تشبيهات مفصلة لحياة الحيوان الوحشي في الصحراء، وما يدور بينه، وبين الصيادين المتربصين به من صراع من أجل الحياة، وهذه الصور وجدناها وذكرنا أمثلة عليها عند شعراء آخرين في أثناء حديثنا عن الحمار الوحشي والثور الوحشي، وكذلك عند الحديث عن الظباء والعقبان وغيرها من الحيوانات التي كانت مصادر لمحور الحيوان في تشبيه الناقة والحصان.

ومن هذه التشبيهات التمثيلية الواسعة تشبيه للبيد بن ربيعة، يشبه ناقته السريعة القوية بالأتانِ التي استبان حملها، يقول[1]:

---

(1) ديوان لبيد بن ربيعة، وتحقيق: إحسان عباس، ط2، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، 1984، ص304-307، وشرح الأبيات في متن الديوان. الهباب: نشاط؛ صهباء: أي سحابة بهذا اللون؛ الجهام: المطر الذي لا ماء فيه، وهي أخف تسوقها الجنوب بسرعةٍ؛ مُلْمِعْ: الأتان التي استبان حملها؛ وسَقَتْ: حملت، أو جمعت ماء =

فَلها هَبابٌ في الزِّمامِ كأنها ... صهباءُ خفَّ مع الجنوبِ جهامُها

أو مُلْمِعٌ وسَقَتْ لإحْقَبَ لاحَهُ ... طَرْدُ الفُحولِ وضَرْبُها وكِدَامُهَا

يعلو بها حُدْبَ الإكامِ مُسَحَّجٌ ... قَدْ رابَهُ عِصْيَانُها وَوِحَامها

بأحزّةِ الثّلبوتِ يَرْبأُ فَوْقها ... قَفْرَ المَرَاقبِ خَوْفَها آرامُها

حتى إذا سلخا جمادى سِتَّةً ... جَزْءًا فطالَ صِيامُه وصيامُها

رَجَعا بأمرهما إلى ذي مِرَّةٍ ... حَصِدٍ، ونُجْحُ صَريمةٍ إبرامها

ورمى دوابرها السَّفا وتيهَجَتْ ... ريْحُ المصايفِ سَوْمها وسهامها

متنازعا سَبِطاً يَطيرُ ظلالُهُ ... كدخانِ مُشْعَلَةٍ يَشُبُّ ضِرامُها

مَشْمولةٍ غُلِثَتْ بنابتِ عَرْفَجٍ ... كَدُخانِ نارٍ ساطِعٍ أسنامُها

فمضى وقدَّمَها وكانتْ عادةً ... منهُ إذا هي عَرَّدتْ إقدامها

فتوسّطا عُرْضَ السّرِيِّ وصَدَّعا ... مسجورةً مُتَجاوزاً قُلّامُها

محفوفةً وسط اليراعِ يَظِلُّها ... منهُ مَصَرَّعُ غابةٍ وقيامُها

لقد مضى لبيد في تشبيه ناقته بحيوان الوحش، بعد أن انتقل من الحديث عن الحب إلى الحديث عن الناقة، إذ يشبه هذه الناقة بأتانٍ وحشية تتعرض لمطاردات الصيادين الذين خرجوا خلفها بسهامهم وكلابهم، فهي مرةً كأتان وحشية، ظهر حمْلها لفحل أحقب (الذي في حقبتيه بياض)، قد غيّره طرده

= الفحل؛ وكدّمها: عضّها؛ والعذم والزّر: العضُّ أيضاً؛ الحَدَب: ما ارتفع من الأرض؛ المُسحَج؛ المُعَضَّض؛ عصيانها: امتناعها عليه؛ وحامها: شهوتها إليه، أي رابَهُ منها حال اشتهائها قبل الحمل، وعصيانها بعده؛ أحزّة: جمع حزيز، وهو المكان الغليظ؛ الثلبوت: وادٍ أو ماء في بلاد غطفان؛ يربأ: يقف طليعة، ويشرف ويعلو؛ المَرَاقب: المواضع المشرفة، أي يعلو هذه المواضع ربيئة؛ الآرام: أعلام الطريق، فهو يخاف من تلك الأعلام، لأنه يتوهم أنها مما يخيفه؛ سلخا: أقاما الشتاء كله، ستة أشهر؛ جزءا: اكتفيا بالرطب، والجزء هو الوقت الذي يتجزأ فيه بالرطب من الماء، وقيل هو جزء الوقت، بمعنى انقضاء الشهرين؛ المرة: القوة ويعني الرأي والعزيمة؛ حصد: محكم؛ الصّريمة: العَزيمة، أي ونجاح الأمر في إحكامه؛ الدَّوابر: مآخير الحوافر؛ السّفا، شوك النبات المسمّى بالبهميّ وسومها؛ حرُّها، أو مرُّها، أو اختلاف هبوبها؛ سهامها: ريحها الحارّة؛ سِبطاً: غباراً ممتداً؛ مشعلة: نار؛ الضّرام: الحطب الدقيق؛ مشمولة: أصابتها الشمال، يعني النّار؛ غلثت: خلط حطبها؛ بنابت عرفج: بِطَرِيٍّ منه، فهو كثير الدخان؛ أسنامها: أعاليها؛ مضى: أي الحمار، وقدَّم الأتان؛ عرَّدت: حادت عن الطريق؛ إقدامها: تقديمها؛ عرض: ناحية؛ السرىّ: نهر صغير؛ مسجورة: مملوءة، يعني عيناً؛ القُلّام: نبت، وقيل هو القصب، ويقصد عيناً في فضاءٍ، أو سفح حولها القُلّام، وهو ضربٌ منَ الحمضِ؛ محفوفة: أي العين؛ ويروي: ومُحَفّفاً، أي السُّرى؛ اليراع: القصب؛ المصرّع: المائل من القصب كأنَّ الريح صرعته، وكلُّ قصبٍ مجتمع، يُقال له غابة؛ قيامها: ما انتصب منها.

للفحول وضربُها وعضُّها، (لاحَهُ طرْدُ الفحولِ وضرْبها وكدامها)، وهذه الأتان متأبية على هذا الحمار الأحقب. وبالرغم من ذلك فهو يسوقها أمامه، ويعلو بها المرتفعات (حَدَب الإكام) خوفاً من أن تهرب منه، ثم ينقضي الشتاء، فتخصب الأرض وتبدأ الأُتان صيامها عن الماء، واكتفاءُها بالرّطب من النبات، ثم يدور الزمن، ويأتي الصيف، وتجف الأرض، وتجيء الرياح الحارة بهبوبها، ويشتد العطش، ثم يندفعان في سرعة شديدة بحثا عن الماء، وهما أثناء ذلك يثيران غباراً كثيفاً خلفهما، كأنه دخان نار متأججة، أصابتها ريح الشمال، فاشتد تأججها، وتلك الريح كانت كالدخان الذي اختلط بوقوده العرْفج (نبات صحراوي). فكثر دخانها، وصار سطح النار أعلاها، ثم مضيا حتى وصلا إلى نبات حول عين مملوءة، ويقال بئر مسجورة، إذا ملأها السيل "وصدّعا مسجورة متجاوراً أقلامها".

في هذه القصة التي شبّه بها الشاعر ناقته بالأتان الوحشية وبحمارها الوحشي تفصيل دقيق، كما فيها تشبيهات جزئية ساهمت في إبراز الصورة الكلية للتشبيه التمثيلي الواسع، فهو في بداية تشبيهه يصورها كأنها سحابة صهباء في شدة سرعتها ونشاطها، ثم يشبهها بالأتان الحامل، كما نراه يأتي بتشبيهات أثناء هذا التشبيه الواسع، كمثل قوله[1]:

فتنازعا سبطا يطير ظِلالُه ... كدخانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرامها

فهو يشبه الغبار الذي تركته الأتان وحمارها في شدته وسرعته، وكثافته عندما سارا مسرعين نحو الماء، بدخان نارٍ مشتعلةٍ قوية، وهذا التصوير الجزئي يدلل ويرمز إلى الحاجة الشديدة والظمأ الطويل الذي دفع بتلك الأتان وحمارها إلى هذه السرعة كي يوصلها موارد المياه، وهي صورة جزئية تساهم في إبراز المعاناة والتعب وما أصابهما من شدة إعياء من طول العطش، وهو يركز على هذه الصور الجزئية (التشبيه الجزئي) كي يظهر شدة ذلك الغبار، وقبله شدة العدْو، إذ يصور ذلك الغبار بالنار

---

(1) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، ص306.

المشتعلة، وهذه النار نار مخلوطة بنبات العرفج كثير الدخان لا يكاد ييبس، فتكاثف الدخان هذا سببه، وهو في الوقت ذاته يظهر لنا شدة سطوع تلك النار.

إن الشاعر بتلك التفصيلات والجزئيات التي يوردها في تشبيهاته الواسعة الممتدة يود أن يظهر لسامعيه بأنّ ناقته هي كتلك الأتان، وكتلك البقرة الوحشية السريعة التي وصفها بعد ذلك بأوصاف كثيرة ليدلل على صفة ناقته وقوتها وسرعتها من خلال رمز أكبر تحمله تلك التشبيهات.

إن التركيز على التفاصيل والجزئيات هي سمة أغلب التشبيهات التمثيلية الواسعة، فنحن في التشبيهات التي في صيد الثور الوحشي – على سبيل المثال –، نرى منظر الصائد، ذي الكلاب يشلي كلابه إثر ثور الوحش؛ فتدور معركة بينها وبين الثور، تكون فيها الكلاب خاسرة لا محالة، ولكن الذي يثيرنا في مثل هذه القصص أيضاً التفصيلات والصفات التي يخلعها الشاعر على صيادي تلك الثيران الوحشية، من حيث منظر الصائد الإنسان، فهو قصير القامة، نحيل العود، غائر العينين، سوَّد بشرته القيظ، وشققت لحمه رياح السموم، فشثنت أنامله من الكدِّ في طلب الرزق، وخلعت ثيابه حتى باتت أطماراً، وهو يسعى ويدري أنه إذا لم يصب لحماً من الوحش "خاسفٌ"، وأبو صبية شعث عجاف ينظرون عودته باللحم، فها هو ذا مرتد إلى بيته أسفاً لهفاً مُصاباً ينبئ عِرْسَهُ إنه لم يصب لحماً طول يومه، مما جعل تلك الزوجة غاية في التعاسة، وإذْ تمنت أن زوجها لم يعد[1].

كما نرى التفاصيل والجزئيات في تشبيهات العسل التمثيلية، إذ تحدث لنا الشعراء عن تسميات العسل، فهو ذوب، وشهد، وضرب ورضاب[2]، كما نراهم يرصدون حركات المشتار وتحركاته وعمق مأساته، وحالة الفقر والبؤس والحرمان التي يعيشها، وصنوف القهر والتوتر، وقد رسموا لنا صورة

---

(1) ديوان النابغة، ص9، 112، وديوان امرئ القيس، ص103، وديوان بشر بن أبي خازم، ص84، وانظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص40.
(2) "وما ضرب بيضاء، شرك بماء الذوب".

شخصيته بدقة كبيرة، كما تحدثوا لنا عن صفاته الجسدية والمعنوية، إذ إن هذا المشتار فقير معدم "قليل تلاد المال" ونحيل الجسم "قليل لحمه"، وهو في الوقت ذاته معذّب، بلا زينة "أشعث"، إلى آخر تلك الأوصاف الكثيرة الدقيقة[1]، والشعراء يذكرون لنا الأدوات التي كان يستخدمها أولئك المشتارون في جني العسل، مثل: الحبال والعسيب (وهو العُود الذي يؤخذ به العسل)،، والخريطة (وهي وعاء من جلد، ونحو مما يحفظون به العسل) [2].

إن الأمثلة على أن الشعراء الجاهليين أصحاب التشبيهات التمثيلية الواسعة قد اهتموا اهتماماً كبيراً بالتفصيلات والجزئيات في تلك التشبيهات كثيرة جدا، حيث كان لها دور كبير في جماليات تلك التشبيهات، وإضفاء روح الحياة المليئة بالحركة والنشاط، مما جعلنا نعيش مع تلك التفاصيل بشيء كبير من الاهتمام، كما أعطتنا الكثير من المعلومات والأوصاف لتلك الحياة العربية الجاهلية.

رابعاً: المكان والزمان

أ. المكان:

احتل المكان جزءاً كبيراً من الدراسات النقدية العربية، واستلهمه الشعراء العرب على امتداد أعصر الشعر العربي، ولا غرابة في ذلك، ما دام أنه يثير في دواخلهم مشاعر الانتماء، وحبّ الاندماج في المجموع، خاصة أن الشعراء دائماً يتصورون أعمالهم نوعاً من التمثّل لأحلام الأمة، فالمكان بالنسبة لأيّة أمّة "تعبير عن أطوار حضارتها وتاريخها، وأخلاق أهلها، وتقاليدهم، وشعائرهم، كذلك نظرتهم إلى حاضرها ومستقبلها"[3].

---

(1) انظر مثلا: ساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، ج1، ص207، وأبو ذؤيب الهذلي، ج1، ص87، وديوان المسيّب بن علس، ص103.
(2) انظر مثلاً: ديوان امرئ القيس، ص272.
(3) محمد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص10؛ وانظر: أحمد المرازيق، جماليات النقد الثقافي، ط1، دار الفارس للنشر، عمان، 2009، ص69.

إن فضاء المكان يكتسب بُعداً شكلياً يجعل عين الشاعر تستجيب له دون كبير عناء، لاكتفائها بالمشاهدة، وهي عملية سهلة؛ لأنها ترتبط بالإدراك الحسي، ويتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النصّ الشعري، بما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البيئة الداخلية الخفية، ورصد تفاعلاته، إذ إن المكان له دور في إبراز الأحداث، وخاصة في التشبيهات القصصية، وسواء جاء المكان بصورة مشهد وصفي، أو إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث، فالإشارة إلى المكان تجعلنا ننتظر قيام حدثٍ ما، لأنه ليس هناك مكان غير متورط بالأحداث.

إن اختلاف الصفات، وتنوعها من مكان إلى آخر في الفضاء الشعري، يمكن أن يعكس الفروق الاجتماعية والنفسية للشخصيات، ويمكن أن تكون تصورات الشخصيات رؤية ومواقف العالم، وربما مثّلت بعداً نفسياً يسبر أغوار النفس البشرية، وذلك أن الشيء في وجوده الخارجي قد يكون له وظيفة، وهي الإشارة إلى حقيقة واقعية العالم، ولكن وجوده داخل النص يجب أن يحمل دلالات خاصة، وكونه إشارة، فربما يصير المكان رموزاً في سياق النصّ الشعري، فمثلا استخدام البحر، أو النهر المتلاطم كما في قصيدة النابغة الذبياني في مدح النعمان بن المنذر تشير إلى الكرم والجود العظيم عند ذلك الممدوح[1].

ونعتقد بأن المكان ركن من أركان المشهد التمثيلي في هذه التشبيهات التمثيلية الواسعة في الشعر الجاهلي، فكل ما فيها من حوادث وشخوص تجري وتتحرك في فضاء هو الفضاء الإطار الجامع لكل العناصر، لذا فدراسة المكان باعتباره دالاً يساعد على الوصول إلى مدلول أعمق للتشبيه التمثيلي الواسع، وبذلك يكتسب المكان بعداً رمزياً، ودلالياً من خلال شعرية هذا المكان، أو ذاك، وإن

---

(1) انظر: ديوان النابغة الذبياني، ص26-27.

وصفه بشيء من هذه الرموز والدلالات يكشف عن الأحاسيس التي تسيطر على الشخصية تجاهه ألفةً وعِداءً.

إن المكان لا يتحدد من خلال الدلالة اللغوية فقط، وإنما من القيمة الجمالية أيضاً، حيث يعتمد نقل المكان من الواقع إلى الخيال على مهارة الشاعر من خلال اختيار أمكنته، وصلتها بالشخوص وصراعها من خلاله، حيث يحتاج هذا إلى مهارة فنيّة عالية في اختيار الأمكنة لتوظيفها توظيفاً فنياً جيداً يسهم في فهم عناصر التشبيه التمثيلي الواسع[1].

والمكان في التشبيه التمثيلي الواسع هو جزء من الفضاء الشعري الذي يعتمد عليه مثل هذا النوع من التشبيه، وهو الجغرافيا، والبيئة التي حرص شعراء هذه التشبيهات على تسجيلها في أعمالهم الفنية، ومن المهم أن نشير هنا إلى أننا لا نقصد بالمكان هنا ما يرد في مطلع القصيدة ومقدمتها التي جاءت تلك التشبيهات أحد موضوعاتها من الطلل وغيرها، ولكن المقصود ما يكون في التشبيه التمثيلي الواسع ذاته، وقد يتآزر، أو لا يفعل مع المطلع وغيره في القصيدة، إذ يدخل المكان بشكل بارز في التفاصيل والجزئيات.

تعددت الأماكن في التشبيهات الواسعة، فمنها ما هو في البَّر، وهو الأغلب، وآخر في البحر والنهر، وثالثه في السماء، أو الجو، إذا كان مصدر التشبيه طائراً، أو سحاباً. لقد كان المكان عند الأعشى بعدما تخيّل أنه شاربٌ خمراً حقيقة هو مجلس الشراب الذي أفاض في وصفه، ووصف محتوياته من ساقٍ وآلات طرب، وأصدقاء، وورد وزهور، إذ تخيّل مجلساً أطال فيه، وفصّل، حيث هو سعيد جداً بهذا المكان (المجلس)، إذ بعدما أنهى مجلسه قال: (فدع ذا)، واتجه نحو وصف الصحراء

---

(1) أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح، مجلة عمّان، عدد 129، أمانة عمان الكبرى، آذار، 2006م، ص13.

وقسْوتها[1]، ومن الأماكن التي ظهرت في هذه التشبيهات، دير الرهبان الذي يؤدي فيه الراهب صلاته وقدّاسه، ليظهر مدى تضرعه لله، فتكون لهذا المكان الهيبة والقداسة، عند الراهب، وعند الشاعر[2]، الذي يفضل ممدوحه على هذا الراهب العابد المعتكف في هذا المكان المقدس.

والمكان عند زهير هو الواحة الخضراء التي فيها السَّانية التي تحمل الماء من البئر إلى جداول المياه لتسقي تلك الزروع[3]، فهذه الأماكن بما فيها من مياه كدموعه الغزيرة التي سكبها على فراق محبيه، والمكان أيضاً هو النهر عندما يلاحق الشاعر صفة الكرم والجود، كما ذكرنا سابقاً، وقد ورد في عدة تشبيهات دائرية واسعة[4]، فهذا النهر مكان هائج في أوج ثورانه وقوة أمواجه العالية التي تقذف الزبد على الضفتين، وهو على رغم قوته تمده أودية ملأى بالماء، سريعة الجريان، ذات هدير عالٍ، تقتلع الأشجار، وتجعلها ركاماً في النهر، هذا المكان (النهر)، يبقى فيه الملاح الماهر متمسكا بدفّة السفينة بعد أن أعياه التعب، هذا المكان بكل هذه الأوصاف المرعبة المخيفة المليئة بالقوة والشدة، ليس بأجود من الممدوح (المشبه)، ونقصد النعمان بن المنذر[5].

لقد وظف الشاعر في هذا التشبيه مكاناً يصلح أن يعقد مقارنة ومقاربة بينه وبين صفات ممدوحه فكان لهذا التوظيف أثر كبير في إيصال المعنى بشكل فني جميل.

وفي قصص ثور الوحش تدور الأحداث في اليوم الأول تحت شجرة الأرطى التي تنبت في رمل الصحراء العربية، ولها أغصان رقيقة، ولها أوراق كالعناب، إذ ينام ذلك الثور الوحشي الذي يجعله الشاعر معادلاً لناقته في قوته وتحمله، ينام تحت تلك الشجرة، إذ تصب عليه السحب أمطارها، ولكنه

---

(1) ديوان الأعشى، ص295.
(2) المرجع السابق، ص53.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص37.
(4) شعر المسيب بن علس، ص149.
(5) ديوان النابغة الذبياني، ص26-27.

يحاول عبثاً أن يخلّص نفسه من تلك الأمطار الغزيرة، فيجعل من الرمال أغطية لجسده الذي غمرته المياه، وما أن تنقضي تلك الليلة الموجعة القاسية وتشرق الشمس، إلا وتبدأ محنة ذلك الثور في ذلك المكان الصحراوي القاسي، حيث يدخل الثور في معركة مع الصيّادين وكلابهم، فتدور معركة في ذلك المكان الذي وصفه الشعراء وأدقّوا في تفصيله ليعكس حالة نفسية وشعوراً بالقسوة والشدة عند ذلك الثور الذي احتمل كل تلك الظروف المكانية العسيرة، وانتصر في معركته على تلك الكلاب التي شجها بقرونه[1]، كما تكثر في هذه التشبيهات أماكن كثيرة وبلدان عديدة يتابع الثور فيها حياته، منها: (الصرائم، والعرنان، والبراعيم، والدهناء، وحومل، وجبّه)، كما تظهر في تلك التشبيهات التمثيلية الواسعة في قصة الثور الوحشي الرمال والكثبان والأودية في الصحراء وأماكن أخرى من الجزيرة العربية[2]، من مثل قول أوس بن حجر[3]:

كأنهـــا ذو وشـــومٍ بـــين مأفقـــةٍ   والقطقطانـــة والبرعـــوم مـــذعور

وكقول ضابئ البرجمي[4]:

كـــأني كـــسوتِ الرحـــلَ أخـــنْسَ ناشـــطاً   أحـــم الـــشوى فـــرداً بأجمـــاد حـــوملا

كما أن الأماكن التي يتجول فيها الحمار ويمضي إليها هي عادة ما تكون أقرب من عيون المياه، ومناهل الفلاةِ، ورياض الصحراء، ومنها: (عين غُمازة، والأراكة، وفلج، وأثال ونطاع، وصارة

---

(1) انظر: ديوان امرئ القيس، ص100 (وبات إلى أرطأةٍ حقف...)، وديوان الأعشى، ص13 (وبات في دفِّ أرطأة يلوذ بها...).
(2) ديوان امرئ القيس، ص100.
(3) ديوان أوس بن حجر، ص42.
(4) عبد الملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1963، ص183.

والسؤبان، وقو، وعرعر) وغيرها من الأماكن المهمة في حياة الإنسان العربي الجاهلي، إذ تحفل بالخصب والماء والشجر، وفيها جمال طبيعي، ومناظر خلابة في داخل الجزيرة العربية(1).

وتدور معركة الحمار الوحشي وأتنهِ مع الصيادين في أماكن عيون المياه وشرائعها إذ نراها تبحث عما يطفئ ظمأ عطشها، وعندما تقترب من تلك المياه يفاجئها الصيّادون بسهامهم الفتاكة لتصيب مقتلاً منها، لكن الحمير تنجو وتشتد في العدو هي والأتن إلى أماكن آمنة، ويفشل الصيادون في محاولاتهم(2)، والأماكن في قصة البقرة الوحشية تماثل أماكن الثور الوحشي والحمار الوحشي(3).

وفي هذه التشبيهات التمثيلية الواسعة أماكن استخراج اللؤلؤ (الدرة) والغوص، وأماكن تجارة ذلك اللؤلؤ، وأماكن البيع والشراء، كما أن فيها رصداً لحركة التجار وتنقلاتهم في الأسواق. وقد كان المكان الذي يستخرج فيه الدّر بحراً صاخب الأمواج، سحيق الأعماق، إذ يحمل هذا المكان دلالات نفسية، ومخزوناً شعورياً مؤلماً، متمثِّلا في عائلة ذلك الغواص التي قهرها الفقر، وانحله الجوع والبؤس والشقاء، وأن لهذا المكان مخاطره التي قد تذهب بحياته من أجل الحصول على هذا الدر النفيس(4).

وفي تشبيهات العسل، تكثر الأماكن العالية التي تشكّل تحدياً للمشتار، إذ المرتفعات والأماكن الشاهقة، وداخل الصخور، وما فيها من أشجار قديمة تعيق حركة ذلك المشتار وتجعل من الصعوبة بمكان الوصول إلى أماكن خلايا العسل(5).

(1) أبو الطمحان القيني، قصائد جاهلية نادرة، ص214 (تربّع أعلى عرعرٍ فَنَهاءَه)، وأسامة بن الحارث، ديوان الهذليين، ج2، ص197 (أقب فريد بنزهِ الفلاةِ...).
(2) انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، ص107 (فرمى فأخطأه وجال كأنه...).
(3) ديوان لبيد بن ربيعة، ص58 (باتت إلى دفِّ أرطأةٍ).
(4) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص256 (أجاز إليها لجّة بعد لجّةٍ...)، ونهشل التميمي، شعراء مقلون، ص105 (تناولها في لجةِ البحرِ بعدما رأى الموت ثم احتالَ حوتٌ مغامِس).
(5) ساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، ج1، ص175 (آري الجوارس في ذؤابة مشرفٍ... فيه النسور كما تجي الموكب).

وفي هذه الأماكن دلالات التحدي للصعاب للحصول على العسل الثمين الذي يفضل الشاعر في نهاية تشبيهاته التمثيلية الواسعة فم محبوبته عليه بالرغم من تلك المشاق والصعاب التي تعترض مشتار العسل، ومن هنا كانت الأماكن وتفصيلاتها مهمة في التشبيهات التمثيلية الواسعة الممتدة.

كما كانت معركة في الجو والأرض بين العقاب والثعلب، إذ نرى العقاب تهوي من السماء (مكان الطيران) على الثعلب الذي أبصرته من عَلٍ في أرضٍ سبسب جرداء فأهوت عليه، ثم تدور المطاردات في ذلك المكان وتنتهي القصة بمصرع ذلك الثعلب.

ب. الزمان:

إنّ ارتباط الفضاء، أو المكان بالزمان، هو ارتباط عضوي، فلا مكان دون زمان، فهما يشكلان مع بقية العناصر المكونات الأخرى للتشبيهات التمثيلية الواسعة بنية قصصية، ومشاهد درامية يتوسع الشاعر من خلالها في تشبيهاتها فيوسعها ويمددها.

يعد الزمان والمكان مؤثران في الحركة من خلال تنافرهما، وتصارعهما، أو تقاربهما وتباعدهما، بل لكلٍ المساحة التمثيلية في التشبيهات الواسعة، لهذا نجد أن الفضاء سواء أكان واقعياً، أم خيالياً يرتبط بالشخصيات ارتباطاً وثيقاً، ومرتبط بالزمن من الناحية السردية.

إننا ندرك المكان حسياً، وندرك الزمان نفسياً، إذ لا يخلو العمل الدرامي في التشبيه التمثيلي الواسع من هذين العنصرين اللذين يشتركان عن طريق السرد، إذ يرتبط الزمان بالحدث ويرتبط المكان بالوصف.

لقد اتخذ الزمن في النص الشعري نظاماً له حضوره في خيال الشاعر العربي الجاهلي، خاصة إذا تعلّق الأمر بموضوعات الحياة، أو ما يقع فيها من صراعات، لذا رأى الشعراء فيه قوة تهدد حياتهم واستقرارهم، وتقوم العلاقة بين الزمان والإنسان على الخوف من قوةٍ لا قِبلَ له بها تتحول إلى هاجسٍ

يقلقه، وقدرٍ لا مفر منه، ويبدو أمامها: "نقطة صغيرة في محيط واسع تهدده أمواج الفناء، وينتظره الضياع والنسيان"[1].

إن التشبيه التمثيلي الواسع يعتني بالمكان عناية كبيرة، فهو أيضاً جزء من الفضاء الشعري الذي يعتني بالزمان الذي يشير إلى أحداث ذلك التشبيه الواسع، وأزمنته، ولحظات بنائه؛ إذن فالزمن المراد في هذه التشبيهات، هو زمن وقوع الأحداث في نفس التشبيه، وليس ما حدث في كل القصيدة الشعرية التي يعد التشبيه التمثيلي الواسع أحد أجزائها.

ويظهر الزمن في حديث الشعراء عند فراق الأحبة في قوافل الظعن عند المرأة[2]، عند الصباح[3]، وفي تشبيه تلك الظعائن بالسفن الضخمة[4]، ويأتي الزمن لحظة مشاهدة العقاب لفريستها، حيث يحين زمن انطلاقها الشديد بسرعة عالية، محاولة الانقضاض بزمن قصير على فريستها، بعد أن باتت في وكرها منتظرة الصباح لتبحث لفراخها عن صيد تسد به جوعها[5]، وقد كان زمن هذه القصة بين العقاب وفريستها زمناً سريعاً، إذ إن السرعة لها أهميتها لتقليل زمن الحدث، كي تتمكن من الانقضاض وعدم تمكين فريستها من الهرب.

والزمن في تشبيهات النهر، هو الوقت الذي يموج فيه ذلك النهر ويثور، ويعيش الملاح وقته في قلق وخوف شديدين، كيما يصل إلى بر الأمان، وهذا الزمن له دلالته النفسية والشعورية، حيث الخوف

---

(1) حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998، ص16.
(2) ديوان امرئ القيس، ص57.
(3) المصدر السابق، ص57.
(4) ديوان طرفة بن العبد، ص7.
(5) ديوان عبيد بن الأبرص، ص29.

والقلق والاضطراب الذي يعانيه الملاح، وركاب تلك القوارب في ذلك الزمن الذي تحدث عنه الشاعر[1]، يشكل عنصراً مهماً في بناء التشبيه ودلالاته.

وفي تشبيهات الأم الثكلى، يبدو زمن الفقد والموت والمعاناة للذات أمام فواجع ذلك الزمن، حيث يتربص الموت بالناس، فقد باتت الأم في تلك الليلة التي جاء خبر وفاة ابنها توحوح وتولول على فقدان ولدها فلذة كبدها، إذ كانت ليلة مليئة بالحزن، والأسى، يقول عروة بن الورد[2]:

فباتـــتْ لِحَـــدِّ المـــرفقين كليهمـــا توحْـــوِحُ ممـــا نَابَهـــا وَتُوَلْـــوِلُ

وقد ظهر الزمن جلياً في هذه التشبيهات كما في تشبيه ساعدة بن جؤية[3]، إذ ظهر ذلك الزمان من خلال عرض لقصة أم لها ولد وحيد (أم واحدٍ)، جاءها في عمر متأخر، إذ رأته في زمن فوات الشباب وبقيت تراقب هذا الإبن إذا شبَّ لها مثل السِّنان مُبرأ، ثم ذهب هذا الفتى مع ثلاثة فتية إلى الصيد، وبعد ذلك حدث أن أحاط بهم الأعداء من كل جانب، واعتقدت الأم أن ابنها قتل، فأخذت تولول عليه.

لقد كان زمن انتظار هذا الابن الوحيد زمناً صعباً على تلك الأم العجوز التي كانت ترى فيه السند والعون، ومن هنا نلحظ كيف أبرز الشاعر عنصر الزمان لما له من دلالات نفسية كبيرة على تلك المرأة التي كادت أن تثكل ابنها، وقد كان توظيف الزمن في هذا التشبيه توظيفاً فنياً حقت غايته، إذ ساهم فيما أراد الشاعر توصيله من أنّ هذا الوجد والخوف من قبل هذه الأم الثكلى ليس بأقوى وجداً من وجد هذا الشاعر على محبوبته، أو على نفسه.

---

(1) ديوان النابغة، ص26.
(2) ديوان عروة بن الورد، ص122.
(3) ديوان الهذليين، ج1، ص227.

كما كان الوقت قاسياً على غواصي اللؤلؤ، إذ نرى أولئك الغواصين يمضون أوقاتاً تحت الماء، كي يصلوا إلى الدر الثمين، إذ يقضي الغوّاص وقتاً طويلاً في البحر، ويحتمل المخاطر والتعب، وربما واجه الموت في سبيل ذلك(1)، كما أن سلمى درة عند غائص، تضيء الظلمات والليل شديد الظلمة(2)، وقد رأى الأعشى أن الزمن له الدور الكبير في الدرة التي أخرجها غواص دارين، الذي كان يخشى دونها الغرق، فهو – أي الغواص – قد أمضى وقتاً طويلاً من عمره يطلبها(3)، فهذا الزمن له دلالته وأهميته، إذ إن لهذه الدرة أهمية ونفاسة يحرص الكثيرون على الحصول عليها لغلاء ثمنها، لذلك نرى الغواص يقضي معظم حياته في البحث عن تلك الجواهر الثمينة.

ومن هنا حرص الشاعر في تشبيهه هذا على التركيز على عنصر الزمن الذي شكل ملمحاً جمالياً ودوراً في إبراز أهمية الوقت والصبر لتحقيق المراد، والذي يكوّن في النهاية صورة غاية في الجمال لهذه الدرة التي كانت مصدراً لتشبيه المرأة الجميلة بها(4).

والمشتار عند أبي ذؤيب يبيت بجمعٍ، ثم يتم إلى "منى" ليصل في وقت الصباح (الزمن) إلى ذلك العسل الذي لم ير الناس مثله، إذ إن صبر المشتار وقضاءه الزمن الصعب للحصول على هذا الشراب اللذيذ لهو من الأشياء التي تساهم في إبراز قيمة هذا الشراب الذي هو مع نفاسته ولذته ليس بأطيب من فم المحبوبة(5)، عندما يأتيها بعد منتصف الليل، عندما تتغير طعوم الأفواه، فهذا وزمن له

---

(1) المسيب بن علس، شعره، ص100 (ومضى بهم شهرٌ إلى شهر)، ويقول أيضاً: ص100 (نصف النهار الماءُ غامره... ورفيقه بالغيب لا يدري).
(2) نهشل التميمي، شعراء مقلون، ص105.
(3) ديوان الأعشى، ص124 (قد رامها حججاً مُذ طرَّ شاربه...).
(4) (تلك التي كلفتك النفس تأملها...)، ديوان الأعشى، ص1240.
(5) (فما إن هما... بأطيب من فيها)، أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص41.

دلالته الجمالية والنفسية، إذ لا يفضِّل الشاعر هذا العسل على فم المحبوبة، حتى وهي نائمة بعد منتصف الليل[1].

ولعل الزمان يظهر بقسوته في قصص بعض الحيوانات، مثل ثور الوحش الذي رأيناه يبيت الليل في أوضاع صعبة، حيث الأمطار والرياح الشديدة، والمعاناة في تلك الصحراء القاسية، تحت تلك الأرطأة، إذ نرى الشاعر يوظف الزمان بما فيه من مصاعب ومتاعب ليرسم مشاعره هو، وضميره وتفكيره هو، إذ يبيت ذلك الثور الوحشي ليلة صعبة تنصب المياه فوق رأسه، ويجعل من الرمال أغطية لجسده الذي غمرته المياه، وآذاه البرد الشديد، إنها ليلة شديدة البرودة، قاسية الوقع على ذلك الحيوان البري[2]. وهذا الثور يقضي ذلك الزمن (الوقت) بوضع صعب، حتى تشرق الشمس في اليوم التالي، إذ تمدّ الشمس أشعتها الدافئة على الأرجاء، وهنا ينهض الثور، ليتمتع بنهار دافئ بعد ليلة باردة (مقروراً)، لكن المفاجأة تكون له بالمرصاد في هذا الوقت، إذ يبدأ الصراع في هذه الفترة الصباحية، وتكون معركة حامية الوطيس بينه وبين الكلاب الصائدة، وتكون له الغلبة في نهاية هذا الصراع المرير. إن ما صوره الشاعر من قسوة الليل وبرودته وطوله على الثور الوحشي، ثم ما أصابه من مفاجآت كلها تصب في مراد الشاعر؛ إذ إنّ ناقته هي كذلك تصبر على الزمن الصعب والظروف القاسية، كما صبر ثور الوحش الذي خرج منتصراً على تلك الكلاب الصائدة.

وهذا تشبيه تمثيلي واسع للنابغة الذبياني يؤكّد فيه على أهمية المكان والزمان في التشبيه التمثيلي الواسع، يقول النابغة[3]:

---

(1) عامر الأزدي، منتهى الطلب، ج9، ص89 (بأطيب من فيها لمنٍ ذاق طعمه... وقد جفَّ بعد النوم للنوم ريقها).
(2) زهير الضبي، قصائد جاهلية نادرة، ص92 (فبات مقروراً مكباً على... روقيةٍ والماء شآبيب).
(3) ديوان النابغة، ص25، وبهامشه معاني المفردات. غواربه: جمع غارب، وهو ما علا من الموج وارتفع؛ والأواذِيّ: الأمواج؛ والعِبران: الشطّانِ، أو الناحيتان؛ المُتْرَع: المملوء؛ اللِّجب: ذو الصوت؛ الرّكام: المتراكم بعضه فوق بعض. الينبوتُ والخضد: نوعان من النّبت؛ الخيزرانة: قيل ذنب السفينة، وقيل: هي كل ما لان من الخشب؛ والأَيْنُ: الإعياءُ والفتور. النّجد: العَرق، يكون بعد التّعب والكرب؛ السَّيْبُ: العطاء؛ والنافلة: الفضْلُ والزيادة.

فمـــا الفـــراتُ، وإنْ جاشـــتْ غواربُـــهُ	ترمـــــي أَوَاذِيُّـــــهُ العِبـــرينِ بالزَّبَـــدِ
يمُـــــدُّهُ كُـــــلُّ وادٍ مُتْـــــرعٍ لجـــــبٍ	فيـــهِ ركـــامٌ مـــن الينبـــوتِ والخَـــضَدِ
يَظَـــلُّ مـــن خوفِـــهِ المـــلّاحُ معتـــصماً	بالخيزرانـــةِ بَعْـــدَ الأَيـــنِ والنّجـــدِ
يومـــاً بـــأجْودَ منـــهُ سَـــيْبَ نافلـــةٍ	ولا يحـــولُ عطـــاءُ اليـــومِ دُونَ غـــدِ

هذه الأبيات الأربعة حملت تشبيهاً تمثيلياً دائرياً واسعاً، امتدّ لأربعة أبيات جاءت ضمن معلقته التي مَدح فيها النعمان بن المنذر، إذ نراه يعقد مقارنة ومقاربة تشبيهية دائرية ينفي من خلالها أن يكون نهر الفرات العظيم أكثر وأعظم عطاءً من جود وعطاء هذا الملك النعمان. إنّ الذي يهمنا في هذا التشبيه هو تركيز الشاعر وتوظيفه للمكان توظيفاً فنياً، ساهم في إبراز سمة من سماتِ ممدوحه، وهي سمة الكرم العظيم، لقد كان المكان الذي وظّفه النابغة هو نهر الفرات، ذلك النهر الذي ترتفع أمواجه، فترمي شاطئيه بالزبد، وهذا النهر تمدّه أيضاً مياهٌ من أماكن أخرى، حيث هناك أودية مُترعةٌ "مملوءة" تزوّد هذا النهر بالمياه، وهذه الأدوية لها أصواتٌ مدويّة بسبب قوةِ مائها وكثرتها، وهي في الوقت ذاته تحمل معها كمية كبيرة من نبات الينبوت والخضد. إن هذا النهر مخيف، لقوته وارتفاع أمواجه؛ إذ يظل الملّاحون متمسكون بأذناب سفنهم خوفاً من الغَرَق، بعد أن تعبوا وكدوا، فهم في بلاءٍ شديد، وجهد عظيم، يدفعون عن أنفسهم الهلاك من خطر هذا النهر العظيم المخيف.

إنّ نهر الفرات؛ هذا المكان العظيم الملىء بالخيرات وبالأمواج المتلاطمة ليس بأجود من هذا الممدوح "النعمان" الذي يفوق عطاءه عطاء هذا النهر؛ إذ إنّ عطاء ممدوحه مستمر، فلا يمنع أن يعطي كل وقت وحينٍ، فلا يحولُ ما أعطاءه اليوم عن أن يعطي غداً، وكلّ يوم.

لقد صوّر لنا النابغة مكاناً مخيفاً، ودلل لنا على قوة هذا المكان بأنه متلاطم الأمواج، كما أنّ هناك أمكنةً أخرى تعضد من عظمة هذا المكان وقوته، وهي تلك الوديان المملوءة بالمياه ذوات

الأصوات العظيمة وهي في قوتها كانت تحطّم ما يقف من أمامها من أشجار، فتحمله في طريقها، فتصير بعد ذلك متراكمة فوق بعضها البعض، كما ظهر لنا مكان اعتصام ذلك الملّاح، الذي أخذ يتمسك بذيل سفينته التي كادت أن تتحطم من جراء هذه الأمواج العاتية.

لقد حمل هذا المكان دلالاتٍ عديدة، إذ أوحى لنا الشاعر بعظمة هذا النهر، وشدته، وآثاره المدمرة، وما يفعله بالبلاد والعباد، إذ يترك الملاحين في حالةٍ من الذعر والخوف والترقب حرصاً على أرواحهم، وبهذا يكون لتوظيف هذا المكان دور هامٌ في إبراز سمة من سمات التشبيه التمثيلي الواسع، وخاصة في هذا التشبيه الدائري الذي ينفي فيه الشاعر كون هذا المكان بعطائه وشدته وبأسه بأعظم شأناً من شأن ممدوحه.

ويبدو ارتباط الزمان في هذا المكان عضوياً؛ إذ لا مكان دون زمان فهو – أي الزمان – عنصر ملاصق للمكان، حتى تكتمل عناصر الصورة؛ فالزمان والمكان مؤثران في الحركة، من خلال ذلك التنافر والتصارع فيما بينهما، وإنّ لكل منها مساحته التمثيلية في هذا التشبيه الواسع، فهذا الفضاء الذي يتحدث عنه الأعشى، وهو فضاء تخيله الشاعر، ارتبط بشخصيات هذا التشبيه، وهو الملاح ارتباطاً قوياً، من حيث إننا أدركنا زمن هذا الحدث من خلال نفسية هذا الملاح وصراعه مع أمواج هذا النهر العاتية.

لقد كان الزمن في تشبيه النهر هو الوقت الذي جاشت فيه أمواج هذا النهر في الوقت الذي كان الملاح يركب قاربه، فصار الوضع خطيراً، بل ازداد خطورة وصعوبة في الوقت الذي بدأت فيه الوديان المملوءة ماء وأشجاراً محطمة بإمداد هذا النهر ماءً على مائه، فيمتلئ وتضرب أمواجه شاطئيه.

لقد ظلّ هذا الملاح يعيش في رغب شديد، إذ نراه من شدة خوفه يعتصم بكل ما أُتي من قوة بآخر القارب؛ إذ طال اعتصامه بها فصار متعباً مرهقاً يملأ العرق جسده. لقد كان يوماً عصيباً على

هذا الملاح، إنه زمنٌ ذو دلالةٍ نفسية وشعورية مليئة بالخوف والرعب والاضطراب والقلب الذي عاناه هذا الملاح في هذا المكان المرعب.

لقد كان الشاعر موفقاً في توظيفه لهذا الزمن الذي صوره بالزمن العصيب، فقد ربطه الشاعر بمكانٍ كان سبباً في هذا الشعور وهذا الوضع النفسي المقلق.

لقد كان الزمن عاملاً مهماً في عملية الصراع بين الملاح وهذا النهر الهائج وبهذا نلمح عنصراً هاماً من عناصر القصة وهو تسلسل الأحداث، وما فيه من صراعات، وعقدةً برزت بشكل جلي في هذا التشبيه التمثيلي الدائري الواسع.

خامساً: اللغة والبناء

اتفق فقهاء اللغة العربيةِ على أنّ اللغة العربية لغة شاعرة، وأنها أكثر لغات العالم انسجاماً مع الشعر والفن، وتلبية للأحاسيس الفنية، وتوافقاً مع مقاييس الجمال، وأنها تحمل بين حروفها، وألفاظها وتراكيبها كنوزاً مذخورة من الفن والجمال؛ فهي لغة شاعرة؛ لأنها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، ولا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء[1].

وتظهر شاعرية اللغة وفنيتها من خلال مظاهر ثلاث، هي: تركيب الحروف، وتركيب المفردات، وتركيب العبارات، وتستمد تلك العبارات دلالاتها في العمل الأدبي ومن الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ

---

(1) صلاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، ط1، مطبعة حطين، عمان، الأردن، 1983م، ص17، وعباس العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 2007، ص30.

عن مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارات[1].

ولما كانت اللغة هي العمود الفقري للعمل الأدبي، فإنّ الشعر يستثمر خصائص تلك اللغة بوصفها مادة الخَلْق الشعري، ومن ثمّ فإن الشاعر لا بد أن يكون على علاقة تامة بلغته، إذ "تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث؛ وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير في إيحاء المعاني في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير عن طريق موسيقى التعبير"[2].

واللغة كما يرى بعض الدارسين أداة زمانية؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً مُعيَّناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، بل هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان وللمادة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصاً[3].

غير أن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، "حتى إننا نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيّز مكاني... والشاعر حين

---

(1) سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومذاهبه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 2003، ص41.
(2) محمد عبد الرحيم عدس، فن الإلقاء، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1995، ص114.
(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، 1972، ص47.

يستخدم اللغة أداة للتعبير، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد"[1]، وهو يرى – أي عز الدين إسماعيل – أنه من أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي على أنها تفوق إمكانيات التعبير "الشكلي" الصرف كالرسم مثلاً[2]، على الرغم من وجود نوع من الالتقاء بينهما.

والواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التي يقوم بها الشاعر – وإن كان يشارك فيها أحياناً حينما ينحت، أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها، وإنما تأتي عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها، فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة، وما يجعل للتعبير الشعري طابعه المميز هي خصوصية التشكيل.

إنَّ للنص الشعري بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها، وينبغي أن نعرف أن "النص الشعري هو "شعر"، لا أكثر ولا أقل، وأن "شعريته" هي التي جعلته شعراً"، إذ تنحصر هذه الشعرية في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً، يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها[3].

إن خلود الأدب بعامة، والشعر بخاصة إنما يرجع إلى أهمية "اللغة" التي تعد الأساس في الشعر خاصة، فهي الركيزة التي تكشف عن قدرة الشاعر على التوغل بحسّه الممتد في قلب الطبيعة، وارتياد عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه.

إن أهم ما يلاحظ على الشعر الجاهلي أنه كامل الصياغة[4]، فالتراكيب تامّة، ولها دائماً رصيد من المدلولات تعبر عنه، وهي في الأغلب مدلولات حسيّة، والعبارة تستوفي أداء مدلولاتها، فلا قصور

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، ص48.
(2) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص48.
(3) الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص2.
(4) ضيف، العصر الجاهلي، ص266.

فيها، ولا عجز، إذ يصور هذا الجانب رقياً لغوياً في الشعر الجاهلي، إذ لم يكن رُقياً عفوياً، فقد سبقته تجارب طويلة في غضون العصور الماضية قبل هذا العصر[1].

وقد رأينا كيف كان لأصحاب مدرسة الصنعة الأثر الكبير في إرساء مبادئ الصياغة الشعرية التي وصلت إلى صورة فنية عالية الجودة، محكمة الإتقان، كما هو الحال عند أوس بن حجر، وعند زهير بن أبي سلمى، إذ توضع الألفاظ في مكانها، والعبارات تؤدي معانيها دون اضطراب، بعد طول إمعان وتمحيص[2].

لقد عمد شعراء التشبيهات التمثيلية الواسعة إلى بناء نصوصهم في لغة اختاروا مفرداتها، وانتخبوا جملها وتراكيبها في أسلوب يتساوق مع اللغة، واختاروا ما يلائم هذا البناء من الموسيقى الداخلية والخارجية، وما يتوافق معها من الأنغام والألحان، فنرى هذه التشبيهات، وكأنها جملة شعرية واحدة في كيان شعوري، وفي بنية لغوية، وفي طاقة تصويرية، وتصوّريّة، إذ تبدأ هذه الجملة مع المشبه وتنتهي مع المشبه به في نهاية مشهد هذا التشبيه الواسع، وهذا ما حققه التشبيه التمثيلي الواسع في تشبيه "الحوت" عند عبيد بن الأبرص[3]،

يقول عبيد بن الأبرص:

سَلِ الشعراء هل سَبحوا كسبحي ... بحورَ الشِّعْرِ، أو غَاصوا مَغاصي

لساني بالنثير وبالقوافي ... وبالأسجاعِ أمهر في الغِياصِ

من الحوتِ الذي هو لُجِّ بحرٍ ... يجيد السَّبحَ في لجج المِغاصِ

إذا ما باصَ لاحَ بصفحتيه ... وبيّص في المكر وفي المِحاصِ

تلاوص في المداصِ ملاوصاتٍ ... له ملصى دواجنَ بالمِلاصِ

---

(1) ضيف، العصر الجاهلي، ص226.
(2) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص80.
(3) ديوان عبيد بن الأبرص، ص75.

بنـــاتُ المـــاء لـــيس لهـــا حيـــاة	إذا أخـــــرجتهن مـــــن المـــــداصِ
إذا قبـــضت عليـــه الكـــفُّ حينـــا	تنـــــاعص تحتهـــــا أيَّ انتعــــاصِ
وبـــاصَ ولاصَ مـــن ملـــصٍ ومـــلاصٍ	وحـــوتُ البحـــر أســـود ذو مـــلاصِ[1]

إذ نرى الشاعر ماهراً مجيداً للسباحة في بحر الشعر والقصيد، إذ يؤكد مهارته وبراعته، والتفوق على بناء النص الشعري، وعلى سبق غيره من الشعراء، إذ نراه يومئ إلى مقدرته من بينهم في اختيار القوافي، ونسج الأشعار، وتصوير المواقف والبحث عن اللغة المطلوبة، والصنعة الشعرية المرغوبة.

وعند مطالعتنا لنص ذلك التشبيه التمثيلي الواسع نجد أن عبيداً بن الأبرص قد اختار لغة تشبيهه بكثير من الدُّربة والصنعة والفن، إذ بنى هذه المفردات فيها على حرف الصاد (اللجج القماص، والمحاص، وباص، لاص، وملص، وملاص... الخ)، وهو يكرر حرف الصاد أكثر من مرة وفي أكثر من كلمة وتركيب، مما أنتج دلالات إيقاعية موسيقية في أبياته الشعرية[2].

وتبدو مهارة عبيد، اللغوية بارزة في هذا التشبيه من حيث استخدام المفردة وحروفها، وقدرتها في بحر اللغة واستعمالاتها، وبهذا أتمَّ عبيد تشكيله الشعري، من حيث اللغة والأسلوب والإيقاع والصورة، مما يدلل على مهارته وتفوقه على كثير من الشعراء.

كما برع شعراء هذه التشبيهات في رسم صور للنعام، وأطلقوا عليه أسماء عديدة، مما أثرى مخزون اللغة اللفظي، إذ نرى أسماء عديدة للظليم (ذكر النعام) الذي يمتلئ نشاطاً وحيوية، وهذه

---

(1) غاصوا: عمّقوا؛ اللّج: مفرد اللجج: معظم الماء؛ باصَ: أسرع؛ بيّص: ضاق به؛ المحاص: الرجوع، أو المفر (ضد الكر)؛ تلاص: تخادع؛ المناص: المغاص من الماء؛ مَلْصَى: جمع مليص، السّمكة؛ دواجن: مقيمة؛ الملاص: المنسلته، نبات الماء: الأسماك؛ تناعص: تحرك؛ باص: هرب؛ لاص: حاد؛ الملص: الزّلص؛ ملاص: تخلّص، وانفلات.

(2) المرجع السابق، ص75.

الألفاظ تبدأ بحرف الهاء، فالظليم، هو: هقل، وهزوف، وهجف، وهزف،... كما أن له تسميات أخرى[1].

وحفلت لوحات النهر بالألفاظ الموحية ذات الدلالة الفنية، حيث السفن، و"الخلايا ذات القلاع" التي تمخر عباب ماء النهر، كما أنها حفلت بمفردات وألفاظ تحمل حديثاً عن الملاحين والصراري والنواتي، و"الكواثل"، وهم سكان السفينة وأداتها[2].

كما حملت لغة تشبيهات السَّانية رمزية الماء الذي يتدفق غزيراً في البشر والشجر والتراب، وقد كثرت في هذا التشبيه مفردات الرّي: "تسقي، تروي، تقسم الأنهار،... الخ"[3].

كما أعطت الألفاظ المستخدمة في هذه التشبيهات إيقاعاً عجيباً في الحركة والصوت واللون من خلال الحركات في الدلاء، وفي الناقة صعوداً وهبوطاً، وذهاباً، وإياباً، وما كان من حداء، وغناء وفرح عند أولئك الحدّائين والقابلين[4].

كما كان للطباق اللغوي الصوتي أثر كبير في إبراز ذلك الحزن الدفين في نفس الخنساء التي فقدت أخاها، فجاء تفجّعها متناثراً مرة تلو الأخرى في إيقاع موسيقى جميل، وحزين في الوقت نفسه، إذ نرى هذا الطباق في مفرداتٍ شعرية تُشعر بالانكسار والحزن الشديد، من مثل قولها: "إصغار وإكبار، وإقبال وإدبار، وتحنان وتسْجار، وإحلاء وإمراء"[5]. إن هذه الألفاظ المتضادة جاءت لتعبر عن وقع نفسي حزين وبأسلوب هادئ، جعل من الخنساء تستشعر مرارة ذلك الفقد على أعزّاء غادروا حياتها، وتركوها تعاني الآلام والفقدان.

---

(1) عمرو بن براقة، قصائد جاهلية نادرة، ص104، (كأن ملاءتي على هجف...)، والأعلم الهذلي، ديوان الهذليين، ج2، ص83، (كأن ملاءَتي على هزف...).
(2) ديوان الأعشى، ص89، (يكب الخلية ذات القلاع...).
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص66، (...من النواضح تسقي جنة سحقا).
(4) المرجع السابق، ص66، (وخلفها سائق يحدو إذا خشيت...).
(5) ديوان الخنساء، ص378، (لها حنينان إصغار وإكبار، فإنما هي إقبال وإدبار).

لقد جاءت موضوعات الفقد التي حملت الكثير من العناصر الأخرى كالألوان والأصوات والحركات، والأضواء، والتفاصيل والجزئيات في بنىً لغوية شعرية وأساليب فنية وتشكيلات موسيقية، من خلال اختيار ألفاظ وعبارات ذات دلالات رمزية موحية.

كما حفلت التشبيهات التمثيلية الواسعة التي محورها المرأة بتراكيب وألفاظ لغوية متناسقة والموضوعَ الذي يصوره الشاعر؛ إذ نرى أسماء الدرّة العظيمة عند شعراء هذه التشبيهات، فهي "درة غواص"، و"درة هبرقي"، و"عقيلة الدر"، و"درة زهراء"، إلى آخر ذلك من تسميات[1].

وفي تشبيهات الحيوان، تكثر المفردات التي تحمل أسماء الثور الوحشي وسماته وحركاته بما فيها من دلالات رمزية، فهذا الثور "أخنس، وأسفع، وأحم الشوى، وأشعب وناشط، وطاوٍ، ومطرد"، وغيرها من السمات التي تشير إلى ألوانه وحركاته[2].

لقد حملت الألفاظ في قصة صيد حمار الوحش خاصة تلك الألفاظ التي تصف الصيادين صوراً مخيفة ومرعبة للصياد المدمِّر، فهو صياد متعطش لدماء حمر الوحش، وهو غائر العينين جائع، وتلفح وجهه سموم الغيظ ورياح الصيف، فهو أسود شاسف، شثن البُنيان، جنادف، وأزبُّ الساعدين[3].

لقد كان التركيب اللغوي الذي استخدمه الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم الدائرية أسلوباً لغوياً فريداً ومميزاً، حيث أتاح لهم هذا التركيب التوسع في وصف المشبه به والحديث عنه والإتيان بالتفاصيل والجزئيات الكثيرة، إذ حقق هذا الأسلوب اللغوي علامة بارزة في التشبيه التمثيلي الواسع، إذ يعقد الشاعر المقارنات أو المقاربات بين المشبه به الذي يكون غالباً في بداية التشبيه والمشبه الذي يأتي في نهاية التشبيه فيجعل من المشبه به المفضَّل عليه مبتدأً منفياً بـ(ما)، ثم يتوسع الشاعر في

---

(1) المسيب بن علس، ص100، (كجمانة البحرى...)، وديوان الأعشى، ص124، (كأنها درة زهراء أخرجها...).
(2) ديوان بشر الأسدي، ص132 (أحم الشوى)؛ وديوان لبيد بن ربيعة، ص28 (... أو أسفع الخدين...).
(3) ديوان الشماخ، ص299-203.

وصف المشبه به، حتى إذا استوفى ما أراد من هذا الوصف جاء بخبر المبتدأ الذي هو على صيغة (أفعل التفضيل)، إذ إنه – أي الشاعر – يجيء بهذه الصيغة اللغوية لغاية قد رصدها في نفسه، بحيث يريد هدفاً معيناً هو إضفاء صيغة التفضيل على هذا المشبه وإبراز تفوقه على المشبه به، كما أن إتيانه بـ(ما) النافية يصب في مثل هذا الغرض، فالشاعر يبدأ بالمشبه ويعود إلى المشبه به، وقد ذكرنا سابقاً بأن مثل هذا التشبيه يأتي في بيتين أو أكثر، كما جاء في أبيات طويلة، تجاوز أبياتها التشبيهية الخمسة عشر بيتاً، إذ يتوسع الشاعر في التفاصيل والجزئيات حسب حالته النفسية.

ففي التشبيه الدائري هناك فاصل طويل بين اسم (ما) التي هي من أخوات (ليس) والذي هو في الأصل مبتدأ جعله الشاعر مشبها به، كما في تشبيه الأعشى ممدوحه بالأسد، من مثل قوله[1]:

فمـــــا مخـــــدر وَرْدٌ كـــــأنّ جبينـــــه   يُطلـــى بـــورس، أو يطـــان بمجـــسد

فإسمها (مُخْدر)، وهو المشبه به، يُدخل الشاعر بعده فاصلاً طويلاً من خلال الجمل الكثيرة (الفعلية والاسمية) في الأبيات التي مِنْ خلالها يحكي قصةً بطلها أسد، ثم في نهاية هذا التشبيه الواسع يأتي بالخبر "بأصدق بأسا...". والشاعر – كغيره من الشعراء – الذين استخدموا مثل هذا التركيب اللغوي، حين يفصلون بين اسم (ما) والخبر بأبيات طويلة فإنه بذلك يتيح للسامع فرصة التوقع من خلال الفاصل الزمني الطويل، إذ يبقى المتلقي في حالة انتظار وتشوّق لذلك الخبر الذي سوف يحدثنا عنه بعد أن بدأ بالمبتدأ في بداية تشبيهه، ومن هنا فإن المتلقي سيحصل على لذة عظيمة من خلال انتظاره للخبر الذي سيكون مفاجأة حينما يقوم بتفضيله على هذا المشبه به الذي عُرف بصفات مميزة

---

(1) ديوان الأعشى، ص191.

كالقوة والشجاعة، كما هو في حالة الأسد، أو الجود والكرم إذْ تفضل النهر، كما في تشبيه النهر[1]، أو بجمال رائحة المرأة الذي يفوق الروضة الغنّاء، كما هو الحال عند امرئ القيس السكوني[2].

إنَّ تأخير الخبر في هذا التركيب اللغوي الشعري إلى أبيات كثيرة يوطّد العلاقة بين تلك الأبيات، ويشد انتباه المتلقي، من أجل انتظار الخبر – كما قلنا – ولعلَّ هذا سر من أسرار جودة الصياغة الشعرية في التشبيهات التمثيلية الواسعة الممتدة. لقد أفاد مثل هذا التركيب في بناء القصيدة الجاهلية؛ لأنه تمكن من أن يحقق لها وحدتها من خلال تفاعلات مثيرة بين موضوعات هذا التشبيه بعضها ببعض من جهة، وبين موضوعات القصيدة الأخرى من جهة ثانية، على عكس ما ادّعى بعض النقاد المحدثين مثل إيليا حاوي، وشوقي ضيف الذي وصفوا مثل هذا التشبيه بالانفكاك، إذ كيف يعود الشاعر إلى المشبه بعد خمسة عشر بيتاً، ويمسك بجميع أطراف التشبيه، فيحقق الإخبار عما بدأه من حديث في بداية تشبيهه[3]؟

إنّ مثل هذا النوع من التشبيه الذي يستخدم تركيباً لغوياً مميزاً (ما + أفعل التفضيل)، لهو دليل على إمساك الشاعر الجاهلي بلغته ومتابعته الدقيقة لتلك العبارات والجمل لكي يصل في نهاية تشبيهه إلى غرض التشبيه المبتغى مراده.

ويمكننا من خلال دراسة عددٍ من النماذج التشبيهية التمثيلية الواسعة، التي سنقوم – بإذن الله – في الفصل الخاص بالدراسة الفنية، أن نقول بأن تلك التشبيهات قد حققت في كثير من جوانبها فخامة الأسلوب من خلال طبيعة الألفاظ وخصائصها التي اتسمت بالانضباط، أي حسن إدارة الكلمات والتحكم بها، كما سنرى في تشبيه الذئب عند الشنفرى الأزدي، إذ سنرى كيف يستخدم الشنفرى ألفاظه

---

(1) ديوان النابغة، ص44، (فما الفرات...).
(2) الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص150 (وما روضة وسميّة...).
(3) عامر الأسدي، منتهى الطلب، ج9، ص89، (وما ضَرْبٌ في رأس... "تشبيه العسل").

دون أن يبيح لها أية فرصة لإملاء نفسها عليه، كما اتسمت تلك الألفاظ بتلقائية الكلمة، وعفويتها، بمعنى أنها تنزل في مكانها، مما يؤكد نفي الاصطناع عن اللغة والافتعال، كما ظهرت التجسيدية للكلمات، إذ لجأ الكثير من الشعراء في هذه التشبيهات إلى مفردات من النمط التجسيدي، وذلك لفض مدخرات اللاشعور عبر تشخيص المشاعر والصراعات الباطنية، ومن هنا يمكننا تلمّس أحاسيس الشاعر ومشاعره الناشطة، مما يعني اعتماد الشاعر على التصوير البصري، كما تحدثنا في عناصر الحركة والصوت واللون.

ومن الخصائص الهامة التي اتسمت بها لغة هذه التشبيهات مواءَمة اللفظ للمعنى، وذلك حين يحتاج الموقف إلى تصوير الحركة، فترى الشاعر يقصد إلى استخدام ألفاظ حركية، وهي في الغالب أفعال، كما وضحنا سابقاً أيضاً. وأخيراً لا ننسى الصفة الأكثر أهمية في تشبيهات الشعر الجاهلي التمثيلية الواسعة، وأقصد جزالة الألفاظ ودقتها، وتمكنها من حمل وإيصال معانٍ تقع في مكانها الصحيح.

إنَّ قراءة الشعر الجاهلي تُسلمنا في نماذجه الجيّدة إلى ملاحظة صفتين غالبتين على لغته هما: الاقتصاد في استخدام المفردات اللغوية، سواء في مجال التعبير عن المعاني في لغة شعرية مباشرة، أو التعبير عنها في صور شعرية، وإيثار اللغة المجازية على اللغة المباشرة[1]، وهذا ما حمل الشعراء على إيثار الأسلوب التصويري في التعبير عن معانيهم بحيث صارت "الصورة الشعرية" أصلاً من أصول الشعر الجاهلي، بحيث لم تسلم هذه الصورة ذاتها من الاقتصاد الشديد في انتقاء عناصرها اللغوية ومادتها البصرية، فجاءت مركزة وغامضة، وكان القصد من وراء هذه الصور التعبير عن قضايا الشاعر وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله وهذا ما كان له أثره في تغليب التعبير الرمزي

---

(1) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه، ص172.

على التعبير المباشر، وبهذا يصبح فن الشعر الجاهلي عالياً على الواقع الحقيقي، وليكون بناءً لغوياً حافلاً بالرموز والمعاني، كما سنرى ذلك – بإذن الله – لاحقاً في الموقف الرمزي للتشبيهات التمثيلية الواسعة.

سادساً: البناء القصصي

لقد بنى شعراء التشبيهات التمثيلية الواسعة في العصر الجاهلي تشبيهاتهم على القص والسرد، وأقاموا هذه التشبيهات على الحكاية يجمعون أطرافها وأجزاءها، وينسجون صورها ومشاهدها، ويروون أحداثها، ويقيمون العلاقات بين شخصياتهم في المكان والزمان، إذ استغرقوا في ذلك البناء والنسيج، بما حمل من فكر ومشاعر جعلت من هذه التشبيهات تتسع وتتمدد.

يرى بعض النقاد بأن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي الذي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، وهو في بساطة وإيجاز "الصراع في أي شكلٍ من أشكاله"، كما أن التفكير الدرامي هو "ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أنَّ كلَّ فكرة تقابلها فكرة، وأن كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلف الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[1].

وفي التفكير الدرامي القصصي يدرك الإنسان أنَّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتاً

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص278.

مستمدة أولاً من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى، إن الذات والموضوع معاً، وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يصيغان الموقف والفكر والشعور[1].

وإلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير القصصي هناك خاصية مهمة، هي خاصية التجسيد، بحيث لا يأتلف التفكير الدرامي القصصي مع منهج التجريد، إذ تتمثل الحركة فيما يؤدّى من معنى ومغزى في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، وبذلك يكون التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء، ومن خلال الأشياء، بمعنى أنه تفكير مجسم، لا تفكير مجردٌ[2].

وليس من السهل أن يحقق الطابع الدرامي القصصي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه، أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، ونعني بذلك الإنسان والصراع، وتناقضات الحياة، إذ هي العناصر الرئيسة والأساسية لكل قصيدة درامية قصصية، وهذا ما نلحظه في الكثير من التشبيهات التمثيلية الواسعة في الشعر الجاهلي، إذ نرى الشاعر الجاهلي في كثير من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، أي مع ذاته، وأحياناً أخرى مع آخر، أي مع ذوات أخرى، قد تكون ذوات إلهية، أو طبيعية، أو حيوانية أو إنسانية التي يصطدم بها الشاعر في حياته اليومية، وبذلك يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع القصصي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن، ومستوى الحياة نفسها، بحيث يتبين لنا قدرة الشاعر على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلاتها[3].

لقد حملت التشبيهات التمثيلية الواسعة التي عرضنا لكثير من نماذجها قصصاً لها أبعاد ومغازٍ، كان يقصد الشعراء إليها قصداً، وكان المشبه به بطل تلك القصةً في قصائد مطولة لبناء الحركة الدرامية.

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص280.
(2) المرجع السابق، ص281.
(3) المرجع السابق،ص282.

لقد جاءت تشبيهات الأم الثكلى في سرد قصصي مثير، فيه وضوح في متابعة لكثير من الحركات والأحداث تحمل هذه التشبيهات عناوين الفقر والموت ومعاناة الذات، أمام فواجع الزمن وتربص الموت بالإنسان. لقد عرضنا فيما مضى لقصة العجوز التي كادت أن تكون ثكلى، كما عرضنا لقصتها مع ابنها الوحيد الذي انتظرته طويلاً، إذ جاءها على كبر وسوء حال، وظلت تراقب نشأته حتى صار فتى شبَّ مثل السنان، جسيم القامة، طويل الساعدين، أمير البيت، سيد النادي، إلى أن يخرج في يومٍ من الأيام مع أصدقاء الفتيان الثلاثة في صحراء مقفرة مترامية الأطراف، فإذا هم كذلك، فإنهم يتفاجؤون بسهام الأعداء، إلى آخر تلك القصة التي عرضت لها سابقاً، وكيف أن المرأة ولولت وناحت على ابنها التي اعتقدت يثكله لكنه فاجأها ورجع حيّاً[1].

وتحتفظ تشبيهات صيد الثور الوحشي بكثير من الدرامية القصصية، إذ يرى بعض النقاد فيها عناصر أسطورية، يصعب العثور عليها في مصدر آخر من مصادر العصر الجاهلي[2]، وأن أسطورة قديمة ضاعت فيما ضاع من أخبار الديانة الوثنية، ويمكننا أن نسميها بـ"أسطورة الثور الوحشي"[3].

وقد رأينا كيف تأتي صورة الثور الوحشي كثيراً في الشعر الجاهلي[4]، وهي صورة قد تشابهت عناصرها القصصية عند شعراء هذه التشبيهات؛ إذ نرى فيها الثور الوحشي أبيض يرعى الكلأ منفرداً وحيداً. وقد قلنا أنه قلما نجد في الشعر الجاهلي ثوراً مع القطيع عندما تشبه الناقة به[5]، فيصيبه نواء الجوزاء، ويلجئه قطرها وبردها وريحها إلى شجرة إلى أرطأة[6]، فيلوذ فيها مستضيفاً ويقضي في كنفها

---

(1) ساعدة بن جؤية الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص227.
(2) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه، ص138.
(3) المرجع السابق، ص138.
(4) ديوان امرئ القيس، ص101-104؛ وديوان زهير ص41-48؛ وديوان النابغة ص6-12.
(5) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص...، (ثور تراعيه ربرب).
(6) ديوان امرئ القيس، ص102 (وبات إلى أرطأة)، ديوان النابغة الذبياني، ص237 (وبات ضيفاً لأرطأة).

ليلة رجبيّة شهباء حتى تنجلي الظلماء، ويذرّ قرن الشمس، فيسمع نبأة صائد يشلي كلاباً جُسْراً، ويعدّ نفسه للصراع[1].

ويعتقد عدد من الدارسين بأن الثور الوحشي الهائل الذي كرره الشعراء الجاهليون له نظير في السماء "والعرب تكثر فيه الكلام"، ويرسم لنا في مؤلفه شكلاً لذلك الثور الذي بجانبه مجموعة من النجوم تسمى الجبار (وربما هو اسم للجوزاء)، ويقال: بأن كل الشعوب تقريباً قد شاهدت صياداً، أو محارباً في هذه المجموعة[2]، وهو في الوقت ذاته يبدو في رحلة الصحراء – ونقصد الثور – رمزاً للقوة التي تحتمل كفَّ القدر، وتحتمل أذى الآخرين، وقد عبر الشعراء عن كف القدر – كما يرى عبد الرحمن – بتلك الريح الشمالية العاتية التي كانت تلفحه، وعبّروا عن أذى الآخرين – أو القوة المضادة – بالصائد والكلاب... والشعراء الجاهليون أرادوا أن يصوروا رحلة الحياة التي تحتاج إلى قوة، من أجل احتمال تلك الرياح، وتلك الكلاب الصيادة الشرسة[3].

لقد أبرز الشعراء في لوحات الحيوان موضوعاً ذا أهمية كبيرة تناول جوانب الصراع من أجل البقاء والحياة، وقد تحدث الشعراء عن أنواع عديدة من المجالدة والمصاولة، وأخرى من المصادمات والمواجهات، والأخطار والمتاعب، وعن قصص اتسعت، وامتدت لكثير من المطاردات والجولات والمواقف في محطات الحياة وأعبائها، والنتائج المترتبة على ذلك في الانتصارات أو الهزائم، إذ كانت الناقة (المشبه) هي المعادل التي تماثل الحيوانات المشبهة بها.

فقصة ثور الوحش التي تحدثنا عنها سابقاً، ومقاومته، وصراعه مع الكلاب وانتصاره عليهم، وكذلك حال البقرة (أم فرقد) التي انتصرت في نهاية صراعها مع تلك الكلاب على رغم فقدها

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص81.
(2) المرجع السابق، ص138.
(3) المرجع السابق، ص173.

لصغير[1]، كلها ترمز إلى صراع الحياة والموت. كذلك كانت قصة الحمار الوحشي الذي نجده يتفنن ويبدع في الإفلات من الصّيادين، وسهامهم القاتلة أكثر الحالات عند وروده الماء، وفي تجواله، إما وحده منفرداً، وإما مع اتانه وصغاره مجتمعاً[2]، ونشاهد في هذه القصص، معاناة وصراعاً، وقسوة ومجابهة مع الطبيعة، وحيوانها، والصحراء، وجفافها، ومع الإنسان الصائد وسهامه القاتلة، ومع كل تلك الصدامات والمعاناة الشديدة نرى أن الحمار الوحشي ينجو هو وأتنه، إذ اتخذوا من السرعة سلاحاً هاماً ومُنْقِذاً لحياتهم[3].

ونجد في قصص حمار الوحش تصويراً لمجتمع الحمير الوحشية والأتن (الجحاش) في أسرابها وتجوالها، كما نجد وصفاً لمجتمع الصيادين وصغارهم وأسرهم، ومعاناتهم، وأسهمهم التي يقومون بصناعتها وتثقيفها، كما نجد فيها قصاً جميلاً عن مظاهر المغازلة والعض، والذكريات الجميلة، عند تذكر عيون المياه (كعين غمازة)، وعن قطع المسافات والحركات، كما ونسمع في هذه القصص أنواعاً مختلفة من الحركات ومن الأصوات التي تصدرها الحمير، عند فرحها وغضبها، إذ عرضنا ذلك عند حديثنا عن عناصر الحركات والأصوات[4].

أما في قصص النعام، فلا تظهر المعارك والمطاردات، كما هو الحال في قصص الثور والحمار الوحشيين، إذ يصل النعام إلى بيضة (أدحيه) سالماً، بلا متاعب، إلا ما تخلفه السرعة الكبيرة من أثر عليه، بسبب خوفه وحذره على أسرته وسلامتها[5]، وفي هذه التشبيهات – النعام – معالم البيت السعيد المطمئن، حيث (الظليم) الذكر، والأم النعامة، والصغار (الرئال) والحسك، وحيث تمتلئ هذه القصص

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص231.
(2) ديوان أوس بن حجر، ص67.
(3) المرجع السابق، ص67.
(4) أبو الطمحان القيني، قصائد جاهلية نادرة، ص214.
(5) الأعلم الهذلي، ديوان الهذليين، ج2، ص83.

بملامح درامية قصصية جاذبة للنظر من خلال الحركات والأصوات والاهتمام والحذر الشديدين عند تلك النعام[1].

وفي هذه القصص أبعاد نفسية وانفعالية من خلال ما يؤديه الذكر الظليم، والنعامة من حركات، ورقصات، وغير ذلك من مظاهر الحب والمتعة في حياتهما، وهذا هو في النهاية حال المرأة التي هي محور التشبيه[2].

وفي تشبيه السفينة قص عن صلابة السفينة وهي تمخر عباب البحر وأمواجه، وتصل إلى مرفأ السلام بأمان، إذ إن هذه السفينة، هي الناقة التي يركبها الشاعر في بحر الرمال العظيم[3].

وتبدو قصص الحصان في ميادين السباق والحرب والصيد وهذه الميادين تحتاج السرعة الشديدة، والطيران القوي لتصل الغاية المرجوة منها؛ فالحصان كالقطاة في سرعتها وهي تُطارَد من قبل الصقر، أثناء بحثها عن الماء واقترابها من عيون الماء وموارده.

وتقود القطاة مظاهر الصراع مع الصقر في معركة جوية حامية الوطيس، مليئة بالمطاردات والجولات، وتكثر فيها الأحداث الممتلئة حركة وصوتاً، والتي تحمل في جوانيتها نفسية الخوف الشديد على القطاة، كما يظهر عليها علامات التوتر، وبهذا نراها تبذل أقصى قدرتها على الطيران لكي تفلت من مخالب هذا الصقر المفترس، وفي هذه القصة تظهر عناصر الحركة بشكل واضح وكبير من بين بقية القصص حيث السرعة والحذر، والكر والفر، والانخفاض والعلو، وتكون القطاة في هذه القصة

---

(1) ديوان الشماخ، ص277.
(2) ديوان علقمة الفحل، ص58.
(3) ديوان لبيد بن ربيعة، ص208.

أكثر سرعة من الصقر، فهو سلاحها من أجل الإفلات والنجاة، وفي هذه القصص الكثير من ذكر الأماكن، كما فيها الكثير من الإيحاءات النفسية والرمزية[1].

كما أن هناك قصصاً للعقاب (اللَّقوة)، وللذئب الشديد العدو في الصحراء، وغيرها من قصص الحيوان الذي كانت الناقة والفرس محورية[2].

كما ظهرت من معالم التشبيه التمثيلي الواسع الذي محوره الحيوان القصصية فإن في محور المرأة (الإنسان) الكثير من السرد القصصي. فقد تعامَلَ الشعراء في تشبيهاتهم الواسعة مع المرأة، وأعطوا جمالها أهمية عظيمة وصوروا ثغرها، وعيونها، ورشاقتها وقوامها، وزينتها ولونها وكثير من مظاهر حياتها، وجعلوا لها مشبهات كثيرة، فهي كالدرة وكالعسل، وكالسحابة وكالظبية، وكبيض النعام، وكل ذلك ذكرناه سابقاً في مصادر التشبيه التمثيلي الواسع ومحاوره.

لقد قصَّ علينا الكثير من الشعراء حكاية صائد الدرر الثمينة (الغوّاص) وأتاحوا لهذه القصص الكثير من التفاصيل والجزئيات المليئة بالألوان والحركات والأصوات، والأبعاد النفسية. ففي تشبيهات الدرة محاولات الغواص ومتاعبه، ومعاناته في الوصول والحصول على تلك الدرة الثمينة التي ذكرنا تسمياتها عند حديثنا عن المفردات اللغوية.

كما تحدث الشاعر عن كيفية الحصول على هذه الدرة، وما يعقبها من سرور عظيم، إذ يشعر بأنه نال الخلود، وأضحى ناعماً. كما يقول الأعشى (من نالها نال خلداً) [3].

كما يرصد لنا الشاعر في قصته حركة التجار، وتنقلاتهم في الأسواق وإغراءاتهم بدفع الأثمان، وتقديمهم للمساومات، وعروضهم المغرية لأنواع الدرر واللؤلؤ في الخليج العربي[4].

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص250.
(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص29.
(3) ديوان الأعشى، ص124.
(4) ديوان المسيب بن علس، ص100.

أما في تشبيهات (العسل)، والذي يعد من أشهى وأزكى الأطعمة، وأطيبها، وأحلاها شراباً، فقد أثار هذا العسل شجون الشعراء ومشاعرهم، فجعلوه مشبه به للمرأة في عذوبة ريقها وطعم فمها، فنراهم يتحدثون عن النحل وعسله في تجاربهم الشعرية، وفي مطولاتهم، ورسموا له أجمل المناظر وأحلاها، كما عقدوا مقارنات فنية، ومشابهات جمالية بين العسل في مذاقه وحلاوته، وطيب طعمه ونكهته من ناحية، وبين ثغر المرأة، وريقها ونكهته(1).

كما رصد الشعراء في هذه التشبيهات حركات المشتار، وصوروا عمق معاناته ومأساته، من الفقر والبؤس، كما رصد الشعراء الأخطار التي كان يواجهها ذلك المشتار، والمعاناة النفسية والجسدية، والأماكن الشاهقة الصعبة التي كان يرتقيها من أجل جلب هذا العسل الثمين الذي له قيمة عظيمة عند الناس، وفائدة كبيرة، حتى يصل الشاعر إلى أن تلك المعاناة والصبر من أجل هذا العسل الثمين، ومع كل هذه المشقّات والصِّعاب، فإن فم المحبوبة وريقها أشهى منه، طعماً ولذة، وبهذا تحمل تلك القصص بعداً رمزياً، وآثاراً نفسية داخلية حملتها تلك القصص بفنية عالية.

وهناك قصص عديدة في لوحة السحابة(2)، وفي تشبيهات الظبية، والروضة، والنخيل، وبيض النعام والخمر، وغيرها من التشبيهات التي برز فيها الطابع القصصي جلياً، إذ وفّر له الشعراء عناصر فنية من حركة وصوت وألوان وجزئيات مليئة بالرمزية والإيحاء.

لقد حملت العديد من التشبيهات القصصية أبعاداً إنسانية جسَّدت الصراع بين الحياة والموت، كما في حالة العقاب والذئب، وفي حالة الصقر والقطاة، إذ كانت قصة العقاب والذئب تحمل في

---

(1) ساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، ج1، ص207.
(2) الحادرة، المفضليات، ص43.

طياتها مظاهر الافتراس والشر، وكانت قصة الصقر والقطاة تحمل في طياتها انتصاراً للحياة كما سنرى في الأبعاد الرمزية والايحائية لتلك التشبيهات التمثيلية الواسعة.

وهذا تشبيه تمثيلي واسع لأبي ذؤيب الهذليّ يسرد فيه قصة رحلة اشتيار العسل، ضمن قصة غزلية يفضل فيه ريق محبوبته على هذا العسل الذي اشتاره العسّال من أماكن جبلية صعبة، يقول[1]:

بأَري التي تأري لَدَى كُلِّ مغربِ　　إذااصفرَّ لِيطُ الشَّمس حان انْقلابها

بأْري التي تأْري اليعاسيبُ أصبَحَتْ　　إلى شاهقٍ دُون السَّماء ذُؤابها

جوارِسُها تَأْري الشعوفَ دوائباً　　وتنصَبُّ أَلهاباً مَصِيْفاً كِرَابُها

إذا نهضتْ فيهِ تصَعَّد نفرُهَا　　كقترِ الغلاءِ مُستَدِرّاً صيابُها

تظِلُّ على الثمَّراء منها جَوارسٌ　　مراضِيعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغْبٌ رِقابُها

فلما رآها الخالديُّ كأنَّها　　حَصَى الحَذْفِ تَهْوي مُستَقِّلاً إيَابُها

أجِدَّ بها أمْراً، وأيقَنَ أنّه　　لها أوْلأُ كالطحينِ تُرابُها

فقيلَ: تجنْبَها حَرامٌ وراقَهُ　　ذُراها مُبيناً عُرْضها وانْتِصابُها

فأَعْلَقَ أسبابَ المنيّةِ، وارتضى　　ثقوفَتَهُ إنْ لمْ يَخُنْهُ انْقضَابُها

تدلّى عليها بين سَبٍّ وخَيْطةٍ　　بحرداءَ مثل الوكْفِ يكبُو غُرابُها

فلما اجتلاها بالإيام تحيّرتْ　　ثُباتٍ عليها ذُلُّهَا واكتِئابُها

فأطِيب براحِ الشَّام صِرْفاً وهذِهِ　　مُعَتَّقةً صَهباءَ وهي شِيابُها

فما إنْ هما في صحيفةٍ بارقيّةٍ　　جديدٍ حديثٍ نَحْتُها واقتضابُها

---

(1) شرح أشعار الهذليين، ج1، ص42، وانظر: فوزي أمين، الشعر الجاهلي، دراسات ونصوص، ط1، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005، ص463-464. أبو ذؤيب الهذلي: كنية اشتهر بها، واسمه خويلد بن خالد الهذلي، انظر: المفضليات، ص419، في شرح أشعار الهذليين، ص463، معاني المفردات: الأَراني: العسل؛ تأْري: تضع العسل؛ اليعاسيب: جمع يعسوب، وهو رئيس النّحل؛ جوارسها: ذكورها؛ الشّعوف: رؤوس الجبال؛ ألهاب: جمع لهب: شق في الجبل؛ الكراب: مفردها كربة: مجاري المياه؛ القتر: نصال السّهام؛ الثمراء: هضبة يُقال لها الثمراء بشق الطّائف مما يلي السَّراة؛ الخالدي: رجل من بني خالد عرفوا باشتيار العسل؛ مستقلاً: مرتفعاً؛ راقة: أعجبه؛ الخيطة: الحبل؛ يكبو غرابها: يزل عنها الغراب؛ شيابها: مزاجها؛ صحيفة بارقية: نسبة إلى بارق؛ اقتضابها: قَطْعُها من شجرها؛ طارقاً: أي ليلاً.

بأطيَــبَ مِــنْ فِيهــا إذا جئــتَ طارِقــاً مِــنَ الليــلِ والْتَفّــتْ عليــكَ ثيابُهــا

يستهل الشاعر بعرض دأبِ النحلِ في جمع رحيقها من أماكن بعيدةٍ، ثم انقلابها في المغرب إلى بيوتها التي تقع في قمم الجبال، فيصف لنا جانباً من ميزات بيوتها، إنها شقوقٌ عظيمةٌ رطبة وباردة جرّاء تجمّع سيول المطر، حيث غدت تدر أجود العسل في هذا المكان العالي الصعب المنال، فهو مكان منيع، لا يستطيع المشتار الوصول إليه؛ لأن الوصول إليه يتطلب صعود الجبل الوعر أولاً، ثم الهبوط إلى الشقوق العميقة؛ لذا تكاثر نحلها، وازداد عسلها، لمحَ هذا المشتار الخالدي سِرْبها وهي تتجه إلى بيوتها "لحظة إيابها" فعقد النيّة على الوصول إليها، لكنه لما رآها تعلو قمة الجبل أدرك المخاطر التي سيواجهها إنْ حاول اشتياء العسل.

لقد كان هذا الخالدي مغامراً اعتاد اشتيار العسل من مناطق وعرة وصعبة، والآن أمامه تحدٍّ صعبٌ، ولكنه يقرر المغامرة والمخاطرة بحياته للحصول على هذا العسل الثمين، يتسلق الخالدي الجبل ويطل على شهرة النحل، ويتفحص مكانها، وما فيها من عسلٍ؛ إنها بعيدة في قاعِ شقٍّ سحيق، يجب استعمال الحبل للوصول إليها، ربط الحبل في القمة، ثم أخذ يتدلّى، وينزل على صخرٍ أملس، لا يثبت فيه ظفر غراب، اعتمد هذا المشتار على مهارته في النزول، لكنه كان يدرك الخطر الكبير الذي سيواجهه إن انقطع به هذا الحبل، فسوف يتمزق جسمه، ويصبح قطعاً وأشلاء مبعثرة، لكن طيب هذا العسل واشتهائه له أغراه في النزول. يقوم هذا المشتار بتفريق النحل بما يثره من دخان فتفزع النحل وتصبح على شكل جماعات، تنظر في ذلٍّ وحيرة لما يفعله هذا الخالدي المغامرة بما جنته من عسل.

إنّ ورود القصة في سياق التشبيب يعبّر عن رؤية سردية للراوي، أراد بها إبراز طيب ريق محبوبته، أي أنها خمرة معتقة ممزوجة بالعسل، هذه الخمرة جلبها صاحبها من بلاد الشام، وعانى الكثير في رحلتها إلى بلاد هذيل، ثم مزجها بعسل هذيل.

لقد كان الراوي لهذه القصة – أبو ذؤيب الهذلي – راوياً عليماً بأسرار النحل وتربيتها، وأماكن تواجدها، بالإضافة إلى تحكّمه في توجيه أحداث القصة ويركزها حسب رؤيته ومعرفة لتخدم حالة البطل النفسية.

لقد كان تصويره لحركة النحل تصويراً دقيقاً خدم قصة تشبيهه الواسع؛ إذ نراه يصور إيابها وخروجها، ضمن زمن أخذ يراقبه، فيقول بأنها "كنصال السهام"، وأنها محمرة اللون "صهبة الرِّيش"، وعلى رقابها زَغَبٌ، وهذا فيمن استخدامه للألوان، وتوظيفها في إبراز أهم الجزئيات والتفاصيل في هذا النص، كما رأينا كيف وجّه أحداث هذه القصة، إذْ يحقّر لنا بطلاً من بني خالد "خالدي"، خبير بأماكن تواجد هذا النحل، وخبير بكيفية التعامل معه من خلال استخدام الدخان الذي فرّق هذا النحل إلى جماعات. كما صوّر لنا كيف نجح هذا المشتار في الحصول على العسل، وبذلك يكون هذا نجاحاً للشاعر بالوصول إلى مبتغاه.

لقد حوى هذا التشبيه جميع عناصر القصة من حيث الشخوص "المشتار، وكذلك النحل، والزمن "لدى كل مَغْربٍ، اصفر ليط الشمس" والمكان هو رؤوس الجبال "أصبحت إلى شاهق"، وكذلك بروز اللون بشكل واضح في هذا القصّ الممتع؛ إذ لون الشمس أصفر، وهذه النحل "صُهبُ الريش"، كما أنّ الحركة كانت أمراً واضحاً ورئيساً ركز عليه الشاعر من خلال التسلق والنزول، وهي عمليات مهمة لها دلالات في هذا التشبيه؛ إذ الحصول على أمرٍ ثمين يحتاج المغامرة، وتحدى مثل هذه الأمكنة الشاهقة.

كان هناك حدث متسارع وتشويق، وعقدة، تمثلت في الخوف من النزول وانقطاع الحبل، وأذى النحل، ثم جاء الحلُّ بالحصول على هذا العسل، وبهذا يكون هذا التشبيه ممثلاً حقيقياً للنزعة القصصية التي تعتبر من أهم مقومات هذه التشبيهات الواسعة.

لقد أعقب قصة المشتار لقصة تلك الخمرة المعتقة التي تعب طي الحصول عليها من الشام، فهو يريد من استعراض هذه المغامرات أن يثبت لنا أن ثغر محبوبته أشهى وأعذب وأطيب من هذا العسل الذي بذل المشاق في الحصول عليه وأطيب من تلك الخُمرة التي جاء بها من مكان بعيد، حتى لا مُزجا في صحيفة واحدة، يظل فم وريق محبوبته أشهر وألذُّ طعماً، وهذه هي رمزية هذا التشبيه الواسع.

لقد كانت لوحات محور الحيوان من أكثر المحاور التي برز فيها مقوم أو ملمح القصصية، ثم يجيء بعده محور الإنسان وخاصة تمثيل المرأة، إذ نرى فيهما قصّا وسرداً حكائياً يطول ويقصر، وتتنوع كذلك مصادره.

سابعاً: الموسيقى والإيقاع

تعدُّ الموسيقى عنصراً هاماً من عناصر الشعر، وهي جزء أساس فيه، سواء ما يتعلق منها بالجانب الظاهر، وهو ما أُنيط بالوزن والقافية، أو ذلك النوع الداخلي الذي يأتي نتيجة تآلف الحروف، وتناغمها وإسهامها في نقل مشاعر الشاعر وأحاسيسه[1].

ولقد كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة من النظم تشد من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه[2]، والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية، إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية؛ لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه[3].

---

(1) توفيق الفيل، من قضايا النقد والبلاغة، ط1، مكتبة نهضة الشرق، 1979، ص38.
(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د. ط، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، 1973، ص461.
(3) المصدر السابق، ص380.

لقد أدرك الشعراء الجاهليون أهمية استعمال الألفاظ، وقوة أدائها اللغوي والتعبيري، وأدركوا البحور التي يعرضون فيها أوصافهم، كما اعتقد بعض النقاد، بأن أولئك الشعراء فضّلوا البحور الطويلة على غيرها من البحور؛ وذلك لاستيعابها للمعاني واتساعها للتشبيهات والاستعارات وغيرها[1].

إن الصيغة في الشعر بشكل عام، والشعر الجاهلي بشكل خاص صيغة موسيقية، "إذ أحكم الشعراء الجاهليون هذه الصيغة؛ فقد كان الشاعر يتقيّد في قصيدته بالنغمة الأولى، وما زالوا يصفّون في نغم القصيدة حتى استوى استواءً كاملاً، سواء من حيث اتحاد النغم، أو اتحاد القوافي وحركاتها، وبرعوا في تجزئة الأوزان حتى يودعوا شعرهم كلّ ما يمكن من عذوبة وحلاوة موسيقية على نحو ما نلاحظ في غزلية المنخّل اليشكري"[2].

وقد نجح الشعراء الجاهليون في ضبط القواعد الصوتية التي تحكمها ضبطاً دقيقاً، إذ يَحِسُّ قارئ الشعر القديم عامة والجاهلي خاصة بالانسجام الموسيقي، ولكنه لا يكاد يتبيّنه، أو لا يكاد يقدر على قياسه وضبطه بوسائل العروض المألوفة، فهذه الوسائل تتساوى فيها المدّات والوقفات الموسيقية على اختلاف زمنها، طولاً أو قصراً، وعلى اختلاف نغمها حدّة، أو رهافةً[3].

ولا يعزف الشاعر الجاهليُّ معزوفة أو قل مقطوعة موسيقية واحدة، أو يصْدُر عن نَغَمٍ رتيب متكرر، إذ إن حياة الجاهلي كانت حياة متجددة متغيرة، وظروف الحياة متقلبة، وكثيراً ما كانت قاسية جافة كالبيئة التي تحيط به، ولهذا كان من الطبيعي أن تكون الموسيقى الشعرية الداخلية في قصائد أولئك الشعراء الجاهليين، وسيلة للخلاص من التوترات النفسية المستمرة في حياتهم الاجتماعية والقبلية

---

(1) سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي، ص346.
(2) ضيف، العصر الجاهلي، ص227.
(3) المرجع السابق، ص226

والدينية والاقتصادية، وبذلك لا بُد أن ينبئ الشعر الداخلي عن موسيقى متغيرة، ومتجددة في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي، إطار البحر الشعري[1].

لقد دعت تلك الظروف النفسية المتغيرة وطبيعة الحياة الجاهلية، وما تحدثه من تقلبات وتوترات في نفس الشاعر أن يوائم الشاعر بين عواطفه وبين هذه الموسيقى الداخلية من خلال استخراجه أنغاماً موسيقية مختلفة، ومتنوعة، بتنوع عواطفه وأحاسيسه في انسجامٍ صوتي مُتَّسِق، وبذلك استطاع الشاعر أن يعبّر من خلال هذه الأنغام المتغيرة والمنبثقة من وزنٍ بعينه عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسيّ الواقعي، وتجد صداها في عالمه الشعري[2].

قسّم النقاد موسيقى الشعر إلى موسيقى خارجية، وموسيقى داخلية[3].

أما الموسيقى الخارجية، فتتكون من الوزن والقافية، ونقصد بالوزن البحر الشعري، وهو مجموعة من التفعيلات تتكرر بطريقة متساوية في كل بيت من أبيات القصيدة، أما القافية فهي وحدة موسيقية تتكون من مقاطع صوتية تعتمد ترتيب الحروف الصامتة والمتحركة بطريقة معينة، إذ يختلف كل بحر في نوع التفعيلة، وفي عدد التفعيلات[4].

لقد اصطلح عدد من علماء اللغة على أنّ القافية هي عدة أصواتٍ تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من موسيقى الشعر، إذ أنها بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[5]، وتنبعث الموسيقى الداخلية من تآلف الحروف في الكلمة، ومن تناسق الكلمات في العبارات،

---

(1) ضيف، العصر الجاهلي، ص227.
(2) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص227، وهلال، النقد الأدبي الحديث، ص464.
(3) يوسف بكّار، بناء القصيدة العربية، ص209.
(4) المرجع السابق، ص208.
(5) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص46.

ولهذا يحسن الشاعر اختيار ألفاظه بحيث تجيء منسجمة تنساب انسياباً، من هنا يأتي التآلف، من خلال الحروف المتناسقة والمقاطع المنسجمة بعضها مع بعض، كما أن لتكرار حروف معنية أثر في الإيقاع الموسيقي الداخلي، هذا وتتشكل الموسيقى الداخلية كذلك من خلال المحسنات البديعية كالجناس والسجع والطباق[1]، من مثل قول الخنساء في تشبيه الأم الثكلى[2]:

يومـــاً بأوجـــد منـــي يـــوم فـــارقني   صـــخر وللـــدهر إحـــلاء وإمـــرار

إذ نرى الطباق في قولها: (إحلاء وإمرار). كما يظهر الجناس في تشبيه أبي ذؤيب للأمِّ الثكلى[3]:

أتـــيح لـــه مـــن الفتيـــان خـــرق   أخـــو ثقـــة وخرّيـــق خـــشوف

فالجناس في (خرق، وخرّيق).

ويعدُّ الإيقاع الشعري في رأي النقاد القدماء عنصرا رئيساً من عناصر فن الشعر، والبحث فيه يعني البحث في الأصوات، إذ إنّ "تنوعات الصوت هي نتائج فيزيولوجيّة التنوّع للشاعر"[4]، ومن هنا نفهم بأن الإيقاع الشعري إذاً هو في حقيقته إيقاع للشعور، وإيقاع للعواطف والانفعالات.

لقد حاول الشعراء القدامى تحقيق التحام أجزاء النظم والتئامها، على التّخيّر من لذيذ الوزن، وتنبهوا على أن تكون القوافي عذبة الحروف، سلسة المخرج، غير مُستكرهة، ولا قلقة[5]، كما ميّز أولئك القدماء في الإيقاع الموسيقي الشعري، أوزانا، منها البسيط والجعد، واللّيّن والشديد، ومنها المتوسطات بين البساطة والجعودية، وبين الشدة واللين[6].

---

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص80.
(2) ديوان الخنساء، ص378.
(3) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص98.
(4) خليل، في النقد الجمالي، ص288.
(5) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص36، وابن طباطبا، عيار الشعر، ص102.
(6) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص260.

إنَّ الموسيقى الشعرية في القصيدة العربية الجاهلية هي في الأصل نتاج تفاعل جملة من الإيقاعات، فثمة إيقاع الحرف، وإيقاع اللفظة، وإيقاع التركيب، وإيقاع القافية، وإيقاع البيت وحدة موسيقية أكبر تتكامل بها وتكمل تغنيها وتغتني بها، فيكون حصيلة ذلك إيقاع كلي متماسك هو إيقاع القصيدة، بل إيقاع الشعور الذي كان من وراء صياغة القصيدة[1].

إن لكل قصيدة إيقاعها المتميز من المنظور الجمالي، فإيقاعات الحماسة تتسم بالقوة والصلابة والحركة والوقار، هذا إن كان الأمر متعلقاً بالفخر، ومثال ذلك التشبيه التمثيلي الواسع عند زهير بن أبي سلمى الذي يفتخر من خلاله بفرسه السريعة التي شبهها بالقطاة، والتي يقول فيها[2]:

لقــد لحقــتُ بــأولى الخيــلِ تحملنـــي	لمــــا تثــــاءَبَ للمــــشبوبةِ الفَــــزَعُ
كبــــداءُ مقبلــــةٌ وركــــاءُ مــــدبرةٌ	قــوداءُ فيهـــا، إذ استعرضـــتها خــضَعُ
تــــردي علــــى مطمئنــــات مواطنهــــا	تكـــاد مـــن وقعهـــنّ الأرضُ تَنْــصَدعُ
كأنهـــا مـــن قطـــا مـــرّان جانئـــة	فالجـــدُّ منهـــا أمـــامَ الـــسّرب والـــسّرَعُ

إنّ الأحرف الرئيسة في الأبيات هي (ج، د، ر، ص، ط، ع، ق، ك، ل، م) أحرف ملؤها الجزالة والفخامة، وتصبح أكثر فخامة بالإضافات الصوتية المنبثقة مما في الفتحة من رحابة مدى، وفي الضمّة من ضخامة جرسٍ، وفي الكسرة من رنين حديدي صلب، ومما في السكون من قوة حسمٍ، تنظيم هذه الإيقاعات جميعها في إطار بحر البسيط بتفعيلاته الرزينة الجليلة، لتنتهي إلى قافية حركتها الفتحة تصدم بفتحةٍ حادةٍ صارمة تنفجر في حرف روي (ع) المشبع بالجزالة، وجلال الجَرْسِ، متسامية معه في دويّ متصاعد.

---

(1) خليل، في النقد الجمالي، ص290.
(2) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص250.

وقد يغدو الإيقاع متصفاً بالهدوء، هدوءٌ يسوده الحزن والأسى، والكآبة الشاحبة الناجمة عن وضع الثكل المأساوي، كما في تشبيه الأم الثكلى عند الخنساء الذي ذكرناه سابقاً[1]:

فمـــا عجــول علـــى بـــوٍ تطيــف بـــه   لهـــا حنينـــــان إصـــــغار وإكبـــــار

وقد يبدو الإيقاع ذا جرسٍ لينٍ هادئٍ دمْثٍ، يتسم بالرقةِ والحركات المقتضبة اللطيفة، كما هو في تشبيه الأعشى البكري لممدوحه مسروق بن وائل بالنهر في جوده وعطائه، وقد جاءت هذه الأبيات في مجزوء الكامل، وفيه يقول[2]:

قالـــــت ســـــميّة: مَـــــنْ مَدَحـــــ   ـــتَ فقلـــتُ مـــسروقَ بـــن وائـــل

أضـــــــحى بعانـــــــةً زاخـــــــراً   فيــــه الغثـــــاء مــــن المـــــسايل

وينبغي أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما: أولهما الإيقاع ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو البيت؛ أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت "أي توالي متحرك فساكن، ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن"[3]، وثاني الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو: الوزن: وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[4].

لقد وفّر شعراء التشبيهات التمثيلية الواسعة لتشبيهاتهم تلك التشكيلَ الموسيقي الهائل من حيث تفاعلها وأفعالها، ومرادفاتها، وأصواتها ومطابقاتها وإيقاعاتها إذ عَوَّل الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم الواسعة على المزج بين ظاهرتين تغلبان على نماذج هذا الشعر وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه،

---

(1) ديوان الخنساء، ص378.
(2) ديوان الأعشى، ص389.
(3) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص462.
(4) المرجع السابق، ص462.

هما "التكرار"، و"التقطيع الصوتي"[1]، ويعني هذا الأمر بأن الشعراء كانوا يعتمدون على اختيار الحروف والكلمات والصور اعتماداً واسعاً في تشكيل البناء الموسيقي لقصائدهم أكثر من اعتمادهم على أية وسيلة أخرى، إذ إن الشعر الجاهلي بناء لغوي متكامل بسبب صرامة قيوده من الأوزان والقوافي التي جعلتهم يعتمدون على اللغة التي كانوا يدققون في اختيارها، وفي ترتيب عباراتها بكلمات قليلة عن معانٍ كثيرة، وهذا دفعهم لاختيار كلمات بعينها تحقق من خلالها أصواتاً وإيقاعات معينة، والثاني أن تكون الصور الشعرية الموحية وسيلتهم الفنية إلى صياغة هذه المعاني الواسعة في تركيبة لغوية موجزة، وبذلك يكون الأساس الموسيقي للقصيدة الجاهلية إنما يكمن في اللغة والأسلوب والصور الشعرية[2].

ويتحقق التكرار الصوتي من خلال الالتزام بقافية واحدة وبحرٍ واحد، يُحدث الشاعر بهما إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً، والثاني إبداعي، يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حِدةٍ فتخلّف في داخل "جناساً صوتياً"، وتختلف من بيت إلى آخر، بحيث استطاع الشعراء الجاهليون أن يقيموا من هذا "التكرار الصوتي" كما تظهر في موسيقى الأبيات والقوافي بناءً موسيقياً متنوعاً[3].

لقد حقق شعراء التشبيهات التمثيلية التكرار الصوتي، بطرق عديدة، أولها: تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدةٍ، يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة، ومنها على سبيل المثال: تكرار حرف الجيم كما في تشبيه الدّرة للمسيب بن علس من مثل قوله[4]:

كجمانـــــة البحــــري جـــــاء بهـــا   غوّاصـــــها مـــــن لجّـــــة البحـــــر

---

(1) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص231.
(2) المرجع السابق، ص231.
(3) المرجع السابق، ص231.
(4) المسيب بن علس، شعر، ص100.

فحرف الجيم تكرر في الكلمات: (كجمانة، جاء، لجّةٍ) مما أحدث جرساً وإيقاعاً صوتياً في تلك الكلمات، وفي البيت كاملاً.

وثانيها: تكرار حروف كلمات ينتقيها الشاعر انتقاءً موسيقياً خاصاً لتؤدي بجانب ورودها في بناء الصورة الشعرية إلى توفر إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حدةٍ، ومن أمثلته قول زهير بن أبي سلمى في تشبيه ناقته بحمار الوحش(1):

فلــــيس لحاقـــه كلحـــاقِ إلـــفٍ ولا كنجائهــــا منـــــه نجــــاء

لقد كرر زهير لفظة (لحاق) مرتين، كما كرر لفظة (نجاء) مرتين أيضاً مما أحدث إيقاعاً داخلياً، بالإضافة إلى أنه كان حريصاً على تكرار حروف بعينها، بعضها من جنس حرف الروي، وهي تتكرر في كل بيت على حدةٍ، ولا تختلف من بيت إلى آخر، والثاني حروف ليست من جنس حرف الروي، ولكنها تختلف من بيت إلى آخر، بمعنى أن اختيار زهير للحروف التي يكررها تقوم على أساس المزاوجة بين تآلف الحروف وتخالفها مما جعل من موسيقى زهير تتعقد تعقيداً شديداً، وجعلت منها فناً رفيعاً راقياً(2).

إن زهيراً في تشبيه ناقته بحمار الوحش يكرر حرف (الهمزة) وهو مفتاح قصيدته الهمزية، التي مطلعها(3):

عفـــا مــــن آل فاطمـــة الجـــواءُ فَـــــيُمْنٌ فـــــالقوادم فالحـــــسَاءُ

فالحرف الأثير الذي يتكرر في هذا التشبيه هو الهمزة، وقد جاء في كل أبيات التشبيه مثل (أذلك، أقبّ، أسمر، الخلاء، أوردها، فألقاهن، الأماعز، أسلمها... الخ).

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص128.
(2) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص236.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص128.

ومن الظواهر الموسيقية التي تظهر في التشبيهات التمثيلية الواسعة عند عدد من الشعراء الجاهليين، إيثار بعض الشعراء للقوافي المطلقة، كما هو الحال عند الأعشى، وزهير بن أبي سلمى، إذ القافية هي حقل من الحقول الواجب على الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى لتعمل على تحريض العاطفة التي يريد الشاعر ابتعاثها، وفي إسهامها الإيقاعي وكيفية انسجامها مع موسيقى القصيدة، أو جملة إيقاعاتها، وبذلك يتوجب على القافية أن تكشف عن اللون الداخلي للشاعر، وأن يقوم إيقاعها بنصيب من نهوض القصيدة بعبء التعبير عن المعنى، وهذا يعني بالضرورة ربط القافية بالإيقاع ربطاً يتم من الداخل.

ومن الظواهر الأخرى الافتتان بأصوات الليّن التي ينثرها الشعراء في أبيات قصائدهم نثراً، بالإضافة إلى التكرار اللغوي، والتقطيع الصوتي، وأصوات اللين كما هو معروف في اللغة العربية تمثل ثلاث حركات هي: الفتحة والضمة والكسرة، وتُعرف بأصوات اللين القصيرة، وأمّا حروف اللين الطويلة فهي الألف، والواو والياء، وتعرف أيضاً بحروف المد.

وربما قصد الأعشى من خلال إكثاره للقوافي المطلقة على توكيد معانيه وتثبيتها، من مثل قوله في تشبيه محبوبته بالدّرة[1]:

كأنهـــــا درة زهـــــراء أخرجهـــــا	غـــواص داريـــن يخـــشى دونهـــا الغرقـــا
قـــدْ رامهـــا حججـــاً مُـــذْ طَـــرّ شـــاربه	حتـــى تسعـــسعَ يرجوهـــا وقـــد خفقـــا
لا الـــنفس تُؤْئـــسهُ منهـــا فيتركهـــا	وقـــد رأى الرَّغـــبَ رأي العـــينِ فاحترقـــا

وقد تحقق للشاعر البطء الموسيقي بفضل أصوات اللين التي نثرها في هذا التشبيه نثراً، وحرص في الوقت نفسه على أن يحققها لروي قوافيه المطلقة.

---

(1) ديوان الأعشى، ص124.

ثامناً: الموقف الرمزي والتأويلي

إنَّ الرموز في أصلها بُنىً ثقافية متميزة، تجاوزت الدّائرة الفردية وترسخت في الوجدان الاجتماعي، وتجلّت من بعدُ في صيغ معرفية تراثيّة خاصة لكل منظومة حضارية، ولكل دائرة ثقافية في نطاق المنظومة الحضارية الواحدة، وهذا يعني أن الرمز مضمون معْرفي تراثي مكثّف، إذ لكل رمز دلالة، أو دلالات لا يعيها بدقّة إلا الأفراد المنتمون إلى هذه الوحدة الثقافية المتجانسة، أو تلك، وكلما كان هؤلاء أعمق فهماً لدلالة الرمز كان نتاجهم المعرفيّ – سواء أكان فنيّاً، أم دينياً، أم فلسفياً، أم علمياً – أكثر تأثراً بتلك الدلالة[1].

ولا تخلو ثقافة أي شعب من الرمز، وهذا ما نراه عند علمائنا القدماء الذين أشاروا إلى مثل هذه المصطلحات وعلاقتها بالصيغ التراثية، وأثر هذه العلاقة الثقافية بالشعر، وقد تنبّه إلى هذا الأمر ابن طباطبا عندما تحدث عن أشعار العرب القدماء؛ إذ يقول: "وربما خفي عليك مذهبهم في سنن (رموز) يستعملونها بينهم، في حالات يضعونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أراده لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[2].

ونفهم من كلام ابن طباطبا بأن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء صورهِ من تشبيهات وغيرها لذاتها، ولكن ليعبر من خلالها عن حاجاته وكوامِنه، ومواقفه، ونظرته إلى الحياة بكل ما فيها، وهذا ما أدى إلى غلبة التعبير الرمزي على التعبير المباشر. ويعلو الفن الشعري الجاهلي على الواقع

---

(1) خليل، في النقد الجمالي، ص279.
(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

المعيش، ليصبح الشعر من خلال هذه الصور بناءً لغوياً مجازياً حافلاً بالرموز والمعاني، وهذا ما نلمحه في التشبيهات التمثيلية الواسعة، وخاصة في التشبيهات التي محورها المرأة والحيوان[1].

لقد كشف التشبيه التمثيلي الواسع عن رموز كثيرة عايشها الشاعر وتفاعل معها فأراد أن يبيّن رؤيته لهذه الرموز التي تقود إلى الكشف عن التوترات المختلفة التي تحكم العالم الشعري، وما يتصل به من المواقف والقضايا، فلا تشبيه تمثيلي واسع يخلو من هذه الأداة الفنية، بل يمكننا أن نقول بأن التشبيه التمثيلي الواسع ما هو إلا رمز وظّفه شعراء هذه التشبيهات للتعبير عن آرائهم ومواقفهم ومشاعرهم الإنسانية المختلفة.

وهذا ما نلحظه في أقدم النصوص الشعرية التي وصلت إلينا كالتشبيه التمثيلي الواسع عند امرئ القيس[2].

لقد تطرق العديد من دارسي الشعر الجاهلي إلى قضية الرمز وذلك من خلال تفسيراتهم المختلفة، ومحاولة تأويل تلك الصور الشعرية، وفهمها من خلال مناهج نقدية مختلفة خاصة تلك التي تتعلق بالتشبيهات الواسعة والتي يكون الثور الوحشي، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشية، والأتان الوحشية، مصادرها، إذ تعددت الآراء وكثرت الملاحظات، وذهب المفسرون المحدثون مذاهب متباينة فيها، واهتموا اهتماماً كبيراً بمسألة الرموز الشعرية في كتاباتهم النقدية، فعدّ بعضهم المرأة رمزاً للشمس، وكذلك الفرس، وعدّ الطلل رمزاً إلى ما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والناقة رمزاً إلى الإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، والثور الوحشي رمزاً إلى القوة التي تحتمل قسوة القدر وأذى الآخرين[3].

---

(1) الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص11.
(2) ديوان امرئ القيس، ص57، 79.
(3) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص136، 138، 143، 144، 147.

لقد انطلق هؤلاء النقاد في تفسيراتهم لنصوص الشعر الجاهلي من منهجهم الأسطوري، إذ يرون بأنه على الرغم من تعدد الأديان فإن الوثنية تبدو مستحوذة على معظم أهل الجاهلية، وهم يسوِّغ دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين الوثني، وبهذا يصدرون أحكامهم من خلال هذا المنهج الوثني(1).

إنَّ جعل الدين منبعاً ومرجعاً وحيداً للشعر أمر فيه مبالغة، كما أنّ الأهم من ذلك أن نعتقد بأن الحس الأخلاقي لدى أيّ مجتمع يمكن أن يظل ثابتاً، غير متغيِّر، وبالتالي لا تتغير عقائده وقيمه هو أمر غير منطقي، علماً بأن الشعر الجاهلي فيه ملامح دينية، ولكن لا يعني هذا أنه كله حديث ديني، إذن فأين أحاديث الحب والغزل؟! وأين أحاديث الثكل وأحاديث الفخر والحماسة؟!

لقد صرّح بعض أولئك النقاد بصعوبة دراسة الصور الجاهلية في ضوء الدين، إذ نرى بعضهم يقول إنها من "أشق الأمور وأشدها عسراً: فالحياة الدينية في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانة واحدة تنتظم كل العرب، ولذا فإن الدراسة تبدو متعثرة قبل أن يُشرَع فيها"(2).

إذن فكيف نصدر حكماً على شيء يصعب دراسته والإحاطة بكل جوانبه؟!

ونلمح في دراسة نقاد آخرين للشعر الجاهلي أنهم بدأوا من الدين منهجاً إلى الشعر، وراحوا يبحثون عن صورة المجتمع الدينية. لقد ربطوا بين قصة الثور وأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً، حيث يظهر عندما يختفي، وتختفي عندما يظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب والنجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي علاقة عدائية كما تبدو لنا، على عكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس(3)، ولا يستقيم هذا الرأي مع ما يحدث في قصة الثور، إذ تقوم أحداثها ومعركتها بين الثور وكلاب الصيد في وضح النهار، بمعنى تزامن ظهور القمر / الثور وظهور الشمس.

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية، ص110.
(2) المرجع السابق، ص109.
(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص131.

لقد ربط بعضهم بين البقرة الوحشية وجعلوها رمزاً للشمس، وهم يؤكدون على أن للصورة الشعرية مصدراً واحداً هو الدين، إذ يرون بأن ما حدث للفرقد (ابن البقرة) أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية، كما ربط بين الحمار الوحشي وبين أسطورة ضائعة تتصل بالشمس، ثم يعودون فيربطون هذا الاتصال بصورة الحياة الاجتماعية ربطاً واضحاً وصريحاً[1].

ونعقتد بأن في هذا الرأي شيئاً من القلق والاضطراب، وهو شيء لا يقل عن الرأي الأول، من حيث ربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، فكيف نربط أيضاً الحمار وهو في جماعة من الأتن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها[2]؟! إذ إن مثل هذه الأمور تحتاج إلى إثبات قطعي ومقنع، وإن الإصرار على دينيّة هذا الشعر دون تلمس العلل والأسباب لهو أمر مستغرب، فيه أحكام نقدية غير مقنعة.

وربما احتجنا لتفسير الصور الشعرية الجاهلية والكشف عن رموزها وعلاقاتها المعقدة، إلى أن نعود إلى أصول الديانة الوثنية في طورها القريب من ظهور الإسلام، أعني إلى الشكل الديني المعروف بـ"عبادة الكواكب"، وهي عبادة كانت تتألف من ثالوث سماوي هو القمر والشمس والزهرة.

ويعقتد بعض النقاد بأن عبادة الجاهليين تجلّت في مستويات ثلاث، أحدها ماديّ، والثاني رمزيّ "كائنات ونباتات" يرمز الجاهليون بها على الأرض والسماء، كرمزهم بالثور إلى القمر، ومستوى ثالث يتمثل فيما نواجهه في شعر الجاهليين من خلال الصور الجزئية التشبيهية والاستعارية، وكذلك من خلال اللوحات الممتدة، إذ يحرص أولئك الشعراء الجاهليون على إبراز الصفات المشتركة بين الآلهة

---

(1) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص144.
(2) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص133.

والسماء والكائنات التي تشخصها على الأرض، ومن الجمال والخصوبة بالنسبة إلى الشمس، والقوة والفروسية بالنسبة للقمر[1].

وهم في الوقت نفسه يعتقدون باستحالة تفسير بعض قصص الصيد غير قصة الثور الوحشي تفسيراً دينياً، إذ يرون بأنه ليست بين أيدينا أساطير تخصها يمكن أن تلقي ضوءاً على أحداث هذه القصص، وتسهم في الكشف عن أسرارها، ولهذا فإن التفسير الوجودي لهذه القصص أنسب وأقدر على رصد فلسفتها لقضايا الحياة والموت[2].

لقد ظهر موقف معارض لهذا التفسير إذ يرى نقاد آخرون بأن الذين يفسرون الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً فإنهم – يجوّفون هذا الشعر، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم وتختفي، فليس ثمة قيم بلا إنسان، أو إنسان بلا قيم[3]. فمنهم – أي الأسطوريون – يرون الظاهرة الأدبية التي هي اجتماعية لها خصوصيتها إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع، وهم يتخذون من الرمز والتأويل منهجاً في تفسير العلاقة بين الحيوان وغيره من حيث الصراع الشديد والمواجهة القاسية، وتجيء هذه الثنائية في التعبير عن الحياة والموت، والبقاء والفناء، والخير والشر، وغير ذلك[4].

ويمكننا أن نقول بأنه ليس من الغرابة أن يحمل الشعر الجاهلي آثاراً أسطورية في بعض قصصه، لكن هذا الشعر هو شعر يعبر عن حياة الجاهليين ومشاعرهم الإنسانية والوجدانية التي عاشوا ومرّوا بتجاربها من غير أن يكون للأساطير الحكم الأول والأخير فيها، فهم بشر يمارسون حياتهم التي تتغير وتتبدل حسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية وحسب التأثر بالحضارات المجاورة

---

(1) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية، ص134.
(2) المرجع السابق، ص142.
(3) رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص126.
(4) المرجع السابق، ص326.

لهم مما أكسب هذا الشعر قيمة فنية عالية مليئة بالإيحاءات النفسية والاجتماعية والرمزية التي تحتاج إلى تأنٍ في قراءتها وتفسيرها وتحليلها.

وتأتي التشبيهات الواسعة هذه في إشارات ودلائل على مواقف أقامها الشاعر حلاً لمطالبه، ورغائبه في الحياة والمجتمع، وذلك لينقل إلينا عبرها أفكاره وآراءه حول الحياة، وما فيها وما عليها، فهو – أي الشاعر – إذا تحدث عن الحيوان من الجانب النفسي فإنما يتحدث عن ذاته، وإذا وضع أوصافاً للحيوان وغيره، فإنه يتعمد وضع أوصاف ذاته وهكذا".

ففي تشبيهات الإنسان نجد الدموع في تشبيه السّانية رمزاً للشوق والحنين إلى الأحياء في وطن الأحياء، وهي تعبير عن الأحاسيس والمشاعر تجاه الرحيل وقوافله[1]، كما تشير تشبيهات الأم الثكلى إلى التفجع بالثكل، والحزن والمعاناة النفسية، والانفعالات في النفس المكلومة[2].

كما حملت تشبيهات الإنسان رمزية الأمانة، والاستقامة عند الحديث عن التاجر الأمين، والراهب الصالح[3]. وتحمل تشبيهات الأسد رمزية القوة والشدة والمواجهات، وقوة الإقدام[4]، وفي تشبيهات المرأة رمز للمرأة الجميلة البيضاء، وهي تحمل في قصتها رحلة المخاطر والمتاعب التي يقوم بها الغواص للوصول إلى هذه الدرة التي تكون معادلاً للمرأة المحببة[5]، كما رمزت الدرة إلى الخلود في الحياة، وهي منية الإنسان، وقد ارتبطت ارتباطاً كبيراً بالمرأة[6].

وفي تشبيهات العسل دلالات، وعلامات لصعوبة الوصول إلى ثغر المرأة أو "الفتاة"، كما فيها رمز للصفاء وللحلاوة وطيب الطعم والنكهة التي تكون في هذا العسل الصعب المنال، وبذلك رمز

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص66، وديوان علقمة الفحل، ص53.
(2) ديوان ساعدة بن جؤية، ديوان الهذليين، ج1، ص227.
(3) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص154، وديوان الأعشى، ص103.
(4) ديوان الأعشى، ص241.
(5) المسيب بن علس، شعره، ص100.
(6) ديوان الأعشى، ص124.

الشعراء من خلال هذه التشبيهات الواسعة إلى تعظيم جانب من جوانب جماليات المرأة، ونقصد ريقها وطعم فمها العذب[1].

وتأتي تشبيهات الظبية في رمزية سمات جمالية أنثوية لدى المرأة من خلال عيونها الواسعة، وجيدها المنتصب ورشاقتها المتسقة، وحركتها المتناسقة النشيطة[2]، أما الروضة فهي ترمز إلى جوانب جمالية لدى المرأة، من حيث عطورها وطيوبها وحسن قوائمها وجمالها[3]، وتشير تشبيهات النخيل إلى رمزية ظعائن المرأة، من حيث ارتفاعها وكثافتها وضخامتها وألوانها[4]، وكذلك تكون السفينة رمزاً لتلك الظعائن في ضخامتها وسرعتها وحركتها[5].

أما تشبيهات الخمر فتخزن رمزية فم المرأة من حيث مذاقه ورضابه وثناياه وأنيابه، ومقبله[6]، وتأتي تشبيهات الثور الوحشي وحمار الوحشي في رمزية البطولة والقوة والإرادة والنجاة، فموت الثور الوحشي، وحمار الوحشي هو رمز لموت الشاعر الشخصي ولموت الإنسان عامة، وفي مراوغة تلك الحيوانات وفرارها من الموت تفريج عن النفس وتخفيفاً من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وبذلك يتحقق التفريج عن النفس والترويح عنها[7]، وتجيء النعام في رمزية الحياة المعشوقة، سعياً ورحلة وبقاءً وجمالاً وأمناً، كما أن فيها إشارات رمزية إلى البيت الذي يحب الإنسان العودة إليه دائماً[8].

وفي تشبيهات الحصان يظهر ذلك الحصان مشبهاً، والقطاة والعقاب والذئب هو المشبه به، إذ في هذه التشبيهات حركات سريعة وتحمّل شديد كما في تشبيه زهير بن أبي سلمى[9]. وترمز هذه

(1) ساعدة بن جؤية الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص175.
(2) ديوان بشر بن أبي خازم، ص59.
(3) ديوان الأعشى، ص145.
(4) ديوان لبيد بن ربيعة، ص120.
(5) ديوان طرفة بن العبد، ص7.
(6) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، ج1، ص24.
(7) رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص326. وانظر: ديوان أوس بن حجر، ص67، والأصمعيات، ص183.
(8) ديوان لبيد بن ربيعة، ص147.
(9) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص82.

التشبيهات إلى قضايا الموت والحياة، والخير والشر[1]. وأرى بأن تلك التشبيهات فيها تركيز على السرعة والمراوغة، وهذه رمزيات، وسمات لذلك الحصان، أو لتلك الفرس القوية التي يفخر الشاعر بركوبها في السباق، أو في الحرب، فهي مميزة تستطيع أن تصل بصاحبها إلى الفوز وبر النجاة.

ولعل تشبيه عبيد بن الأبرص محبوبته بالبقرة الوحشية يحمل دلالات رمزية وإيحاءات فنية جميلة، إذ يقول[2]:

وإذْ هـــي حـــوراءُ المـــدامعِ طَفْلَـــةٌ	كمثـــلِ مهـــاةٍ حُـــرَّةٍ أُمُ فَرْقَـــدِ
تُراعـــي بـــه نبـــتَ الخمائِـــلِ بالـــضُّحى	وتَـــأوي بـــهِ إلـــى أراكٍ وغَرْقَـــدِ
وتجعلـــهُ فـــي سِـــرْبها نُـــصْبَ عينهـــا	وتثنـــي عليـــهِ الجيـــدَ فـــي كُـــلِّ مَرْقَـــدِ
فقـــد أورثـــتْ فـــي القَلْـــبِ ســـقماً يعـــودهُ	عيـــاداً كَـــسُمِّ الحيَّـــةِ المُتَـــردِّدِ

إن محبوبة عبيدٍ حَوْراءُ العينين؛ إذ يجسد صورة هذه المرأة التي يعشقها بمصدر من الطبيعة، إنّها البقرة الوحشيةُ التي يصاحبها في المرعى ولدها الصغير "الفرقد"؛ فهي تراقبه بهذه العيون الواسعة الجميلة، وتحميه، وتَمِنّ وتعطفُ عليه. لقد قرن الشاعر عينيّ تلك المرأة بعيني البقرةِ في الحور، إذ إنهما متشابهتان في هذه السِّمة.

وقد ركز الشاعر حديثه على هذه الصفة "الحَوَر" كي يخدم تشبيهه الواسع، وليوحي لنا من خلال هذه اللفظة مدلولاً إنسانياً؛ إذ إن عيون هذه البقرة الوحشية دائمة المراقبة لهذا الصغير، حيث إنّ الأمّ بطبيعتها، لا تَملُّ رعاية صغارها.

كما حملت عبارة "وتجعله في سِرْبها نُصْبَ عينها" دلالة الإحاطة والعناية والرعاية من خلال هذه العيون الواسعة المتيقظة.

---

(1) عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية، ص144

(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص35، وبهامشه: الحوراء: الشديدة بياض العينين وسوادها؛ الطّفلة: الرّخصة الناعمة؛ المهاة: البقرة الوحشية؛ الحرّة: الكريمة؛ الفرقد: ولد البقرة الوحشية.

إن هذه العيون الحوراء الواسعة، لهي محطُّ حديث هذا الشاعر الذي وجد في هذه السّمة مجالاً للمقارنة بين هذه البقرة وهذه المحبوبة وكأنما يُوحي الشاعر ويرمز من وراء هذا التركيز على هذه البقرة الحانية العطوف هو تأكيد لرؤيته، بما يحقق من جوامع مشتركة له ولمحبوبته.

لقد جاءت رابطة الأمومة واضحة المعالم في هذا التشبيه الواسع، من خلال متابعة ومراقبة البقرة الوحشية "المها" لهذا الفرقد الصغير من خلال إطعامه وحمايته عن عيون المفترسي، فهي تقوم باحتضانه، فتسنو عليه بعطف وحنان، وبهذا نستنتج أن هذه المهاة الوحشية، ترمز إلى محبوبة عبيد يجمع تفاصيلها، وكأنما كان هذا الفرقد هو عبيد نفسه؛ فهو يحتاج إلى الحنان والعطف والحبّ، فهو كالطفل الصغير في حاجته تلك.

ولربما كان عبيد يتمنى أن يكون كهذا الفرقد الذي ترعاه هذه البقرة الحوراء، فيحظى بهذه العناية والرعاية والسعادة والهناء كما هو حال هذا الفرقد مع أمه، ولكن الواقع يبدو عكس ذلك.

إنها لوحة رمزية جميلة عبّر خلالها الشاعر عن مكابدته وحرقته من جرّاء هذا العشق الذي أورثه السّقم الذي يتردد على قلبه مما فعلته هذه المرأة الجميلة الواسعة العينين، فقد كان حبّه لها وعشقه يعاوده بانتظام، كعودة سمِّ الحية إليه مما جعله في معاناة ووضع نفسي مؤلم كأنما يتجرّع سمّ الحيّة كُلّ وقت وحين.

الفصل الرابع

الدراسة الفنية التطبيقية

(نماذج من الشعر الجاهلي)

- تمثيل الرجل (المرأة الثكلى) – أبو ذؤيب الهذلي.
- تمثيل المرأة (الدّرّة) – القصيدة القافية للأعشى.
- تمثيل الحيوان (الناقة / الحمار الوحشي) – القصيدة الفائية لأوس بن حجر.

الفصل الرابع

الدراسة الفنية التطبيقية (نماذج من الشعر الجاهلي)

تمهيد:

يسعى هذا الفصل إلى دراسة ثلاثة نماذج شعرية من القصائد الجاهلية، إذ تمثل هذه النماذج الرؤية الفنية الجمالية في توظيف التشبيه التمثيلي الواسع في الشعر الجاهلي، في محوريه الرئيسين؛ محور الإنسان، ومحور الحيوان فقد قمت باختيار تشبيهين يمثلان الرجل والمرأة ضمن محور الإنسان وتشبيه ثالث يمثل الناقة ضمن محور الحيوان.

وبناءً على ما تمت دراسته من مقومات ودلالات للتشبيه التمثيلي الواسع، فإنني سأحاول ما استطعت تحليل هذه النماذج الثلاث بناءً على تلك المقومات والدلالات الفنية، علَّني أعطي صورة واضحة عن دور التشبيه التمثيلي الواسع في إبراز جماليات الشعر الجاهلي، ودور هذه التشبيهات في إبراز القيمة الفنية والرمزية والنفسية لذلك الشعر، وما تحملها من دلالات خلف تلك التشبيهات الواسعة الممتدة.

أولاً: تمثيل الرجل

تشبيه "حزن الرجل بحزن المرأة الثكلى" لأبي ذؤيب الهذليّ.

إنّ التشبيهات التمثيلية الواسعة التي كان الرجل فيها هو "المشبه" تحملُ في طياتها ودلالاتها موضوعين رئيسين، أولاهما؛ المشاعر والأحاسيس الإنسانية، وثانيهما هو مجموعة الأخلاق والقيم والصفات العربية الجاهلية؛ إذ جاء تأصيل الشعراء لهذه الأخلاق والقيم والصفات من خلال توظيف عدة مصادر، منها صفات الإنسان وحالاته نفسه ذكراً كان أو أنثى.

لقد عايش الشاعر الجاهلي في حياته كثيراً من ملامح الحزن والشقاء بسبب ما كان يسود تلك الحياة من مشاق، وظروف قاسية وحروب دائبة ودامية، وكذلك ما كان يعانيه أولئك الشعراء من حزن بسبب الفقد لأحبائهم وأصدقائهم.

ولعلّ مشهد المرأة الثكلى من المشاهد المتكررة في الشعر الجاهلي، إذ يجسد هذا المشهد مظاهر الحزن الشديد، بما فيه من لوعةٍ وأسىً ونواح، وشقٍّ للجيوب، وتكثر مثل هذه التشبيهات عند شعراء بني هذيل(1).

بين يدي التشبيه:

جاء هذا التشبيه الواسع في ستة عشر بيتاً (16)، إذ يقول أبو ذؤيب الهذليّ(2):

فمـــــا إنْ وجـــــدُ مُعْوِلـــــةٍ رقـــــوبٍ   بواحـــــــدها إذا يغـــــزو تـــــضيفُ

---

(1) انظر: شرح أشعار الهذليين، ج2، ص959-961، لأبي صخر الهذليّ، و ج3، ص1158-1165، و ج3، ص1177-1181 لساعدة بن جؤية.

(2) شرح أشعار الهذليين، ج1، ص184-188، وفي الشرح معاني الكلمات. الرَّقوب: التي مات ولدها؛ مهدَهُ: فِراشُه؛ التمائم:؛ العوذ، الواحدة تميمة؛ العكوف: تدوم عليه بنفسها ولا تفارقه كالعاكِف؛ خَرِق: المتخرِّق في الخير؛ الخشوف: السّريع المرّ بالليل؛ خَائِنةٌ: مُنْقَضَّة؛ دفوف: أي تمرُّ بسرعةٍ فوق الأرض بطيرانها؛ تعيفُ: تزجرُ؛ يَباب: قَفْر ليس به أحد؛ أمْسِلَةٌ: جمع مسيل وهو مجرى الماء؛ مدافعها: التي تُدفَعُ إلى الأودية؛ الخليف: طريق سهل بين جبلين؛ نسيف: ينتسفون الكلام انتسافاً، لا يتمونه من الفَرَق، يهمسون بالكلام؛ اللقيف: الذي لم يُطيَّن، فالماءُ ينفجر منه؛ الفرع: ما بين عرقوتي الدّلو؛ النّصيف: الخمّار؛ مُشَلْشلة: طعنة تسيل بالدّم؛ الخسيف: البئر المنقوبة.

تُنَفِّضُ مهدَهُ وتذودُ عنْهُ ... وما تُغني التّمائِمُ والعكوفُ

تقولُ له كفيتُكَ كُلَّ شيءٍ ... أهمَّك ما تَخَطَّتني الحُتُوفُ

أُتِيحَ لَهُ من الفِتْيان خرقٌ ... أَخو ثقَةٍ وخرِّيقٌ خشُوفُ

فبينا يمشيانِ جَرَت عقابٌ ... مِنَ العقبانِ خائِتَةٌ دَفُوفُ

فقال لَهُ وقَدْ أوحَتْ إليهِ ... ألا للهِ أُمُّكَ ما تِعيفُ

فقالَ لَهُ أَرى طَيراً ثِقالاً ... تُخَبِّرُ بالغنيمةِ أو تُخِيْفُ

بوادٍ لا أنيسَ بهِ يَبابٌ ... وأمْسِلَةٌ مدافِعها خليفُ

فألفى القومَ قد شربوا فَضمُّوا ... أمامَ القومِ منطقهم نَسِيْفُ

فلم يَرَ غيرَ عاديةٍ لزاماً ... كما يتفجّرُ الحوضُ اللقيفُ

فراغَ وزودوه ذاتَ فَرْعٍ ... لها نَفَذٌ كما قَدَّ النّصيفُ

وغادَرَ في رئيسِ القومِ أُخرى ... مشلشلةً كما نفَذَ الخَسيفُ

فلمّا خرَّ عند القومِ طافوا ... بهِ وأبانَهُ منهم عَريفُ

فقال أمَا خَشِيتَ ولِلْمنايا ... مصارِعُ أنْ تُخَرِّقَك السيوفُ

وقال لقد خشيتُ وأنْبأتني ... به العقبانُ لو أنّي أَعِيفُ

فقالَ بعهدِهِ في القومِ إنّي ... شفيتُ النّفسَ لو يُشفى اللهيفُ

التوسع في التشبيه (ترك المشبه والحديث عن المشبّه به):

اتسع هذا التشبيه التمثيلي عند أبي ذؤيب الهذلي ليكون ممتداً في ستة عشر بيتاً، يصف حزنه بحزن تلك الثكلى التي فقدت ابنها، بل إنه ينفي أن يكون حزن هذه المرأة كحزنه، وبهذا ينفي عن المشبه به وهو حزن هذه الثكلى أن يفوق حزنه وولهه.

يتحدث أبو ذؤيب في بداية تشبيهه بعد عملية النفي تلك عن حزنه وفجيعة تلك المرأةِ الثكلى التي مات ابنها الوحيد، الذي أمضت أيامها ولياليها ترعاه وتخاف عليه الموت، وبعدها يمضي الشاعر في الحديث عن قصة تلك المرأة مع ابنها، ويصف لنا ما كان من أمرها من حيث أنها ربته واعتنت به، فقد كانت تبذل جهدها في تنظيف فراشه، وكانت تدفع عنه الأذى، فتضع عليه التمائم والتعويذات كي تدرأ عنه العين، وحسد الحاسدين، وتقيه الشرَّ، فهي أمضت حياتها تقيم على راحته، فلا تفارق هذا الولد الوحيد.

إنّ الأمّ توفر لابنها كل أسباب الراحة والاطمئنان، ولكنه على عكس ما ترغب وتحب، فهو دائم السّعي إلى الغزوات والقتال متى ما تمكّن من ذلك، وهي على عكسه، لا ترغب بذلك، بل إنها تكره هذا الأمر الذي يجعلها في قلق وخوف على وحيدها.

لقد أُتيح له فتى شجاع ليرافقه في حروبه تلك، وهذا الفتى أخو ثقة قوي لا يغدر، وقد دعا هذا الفتى ليشاركه في غزوةٍ، فاستجاب له، ومضى معه إلى ما أراد، وأثناء مسير الاثنين رأياً عقاباً تحلّق، ثم تنقضُّ فوق رأسيهما، محذّرة إياهما من الموت المحتوم، ذلك الذي كانت تلك الأم تخشاه وتردع ابنها عن تلك المغامرات المهلكة.

دار حوار بين الفتين (الشابّين)؛ إذ نراه يقول لصاحبه، إنّ وراء هذه العقاب أمرين، هما، إمّا أنها تبشرنا بالغنائم، وإما أنها تنذرنا بالهلاك ومواجهة الحتوف في هذا الوادي اليباب المقفر الموحش، هذا الوادي الذي تكثر فيه مسايل الوديان، التي تخلو من البشر، مما يؤكد زيادة وحشية المكان، لما فيه من طرقاتٍ متعددة.

لقد وجد الفتيان مجموعة من الناسِ قد شربوا من مياه تلك الوديان، وقد أخفوا دوابهم، كي لا يراهم أحد من الناس، وهم على حالتهم هذه يهمسون، ولا يرفعون أصواتهم، كي لا يسمع حديثهم أحد غيرهم، فيلفتوا النظر إليهم ويكونوا فريسة للآخرين.

لقد تفاجأ ذلك الفتى بهؤلاء القوم، إذ يقومون بالعَدْوِ بأقصى سرعةٍ، فيشبه أبو ذؤيب هذه السرعة الخاطفة بانفجار الماء من حوض يتهدم، فيسيل بسرعة كبيرة، يجرف ما يكون أمامه، وفي عدة اتجاهات.

فلـــــم يـــــــر عاديـــــــة لزامـــــــا كمـــــا يتفجــــر الحـــــوض اللقيــــف

ويصف لنا الشاعر كيف قام هذا الفتى الوحيد بمراوغة هؤلاء الأعداء، ولكن مراوغته تلك لم تمكنه من الفرار من وجوههم فيسابقونه بطعنةٍ قاتلةٍ تخترق أحشاءَه، وفاضت دماؤه من جسده، إذ كانت تلك الطعنة قوية وكبيرة اتسع جرحه من جرّائها، ونفذت إلى أعماقه، فمزقت جسده، وهنا يعود فيشبّهُ هذا الجنب المصاب بالطعنة كأنه خِمارٌ ممزقٌ.

فـــــــــــاغ وزودوه ذات فــــــــــرعٍ لهـــــا نفــــذ كمــــا قــــد النــــصيف

وذلك كي يرسّخ الفكرة ويثبتها في أذهان المتلقين، وليؤكد على شدة إصابته، وأنها جاءت في مقتلٍ من جسد ذلك الفتى المغامر.

ولم يكن ذلك الفتى بالشاب المستسلم لأعدائه بسهولة بل إنه شرس ذو عزيمة وثأر، إذ نراه قبل أن يموت يسدد على رئيس القوم الذين اجتمعوا عليه فيطعنه، طعنة قاتلةً، فيثأر لنفسه قبل أن يموت، فتفيض دماء ذلك الرئيس بكمية كبيرة وكأنها بئر متهدمة، أو كأن مكان هذه الطعنة القاتلة ثوب ممزق.

وغـــادر فـــي رئـــيس القـــوم أُخـــرى مشلـــــشلةً كمـــــا نفـــــذ الخـــــسيف

ثم يقع هذا الفتى الشجاع على الأرض مصروعاً، ثم بعد ذلك يقص علينا أبو ذؤيب ما فعله بقية تلك المجموعة من حيث إنهم اجتمعوا عليه، وأخذوا يطوفون حوله موجّهين لومهم له، يقرعونه على ما كان من تحدّيه لهم، وقد كان أحدهم يعرفه، فقال له مخاطباً: أما خِفتَ أيها الفتى من الموت الذي لاقيته الآن بحد سيوفنا هذه؟ ونراه يجيب: بأنه قد خاف من هذا الموقف، إذ قد أخبرته تلك العقبان التي حامت حول رأسه، ولكنه لم يَتَنبّه لهذا الخطر المميت، وبالرغم من ذلك يرى بأنه مات مطمئن البال، إذ إنه شفى نفسه، وأذهب سُقمَ قلبه بعد أن قتل سيد القوم، وحقق نصراً مقابل طعنته التي أودت بحياته.

ونلمح في هذا التشبيه الواسع أن أبا ذؤيبٍ لم يحدثنا من موقف أمِّ هذا الوليد الوحيد حينما جاء نبأ مقتله، وهو في الوقت ذاته لم يذكر لنا عُمْرَ هذه الثكلى، وعن موت أبنائها الآخرين، والأهم من ذلك أن أبا ذؤيبٍ لم يبيّن لنا اكتمال ما بعد النفي من نتيجة، حيث قال في بداية هذا التشبيه: "فما إن وجدُ معولة..."، فلم يقل على ما هو معتاد من التشبيهات الدائرية "بأشد وجداً، أو بأكثر حزناً... الخ"، ولعل عدم وجود مثل هذه النتيجة (المقارنة) يعود إلى ضياع أبيات من هذا التشبيه الواسع، أو لربما كانت هذه القصة من بدايات ما نُسج من قصص الثكل في الشعر الجاهلي.

لقد اتسع هذا التشبيه للحديث عن هذا الفتى ومغامراته وعن نهايته ومصرعه، فكانت قصة حزينة لتلك الأم التي لم يُظهر الشاعر وقفها على تلك الأم، ولكنا نستشعرها؛ لأن هذه من الحالات الإنسانية، فعاطفة الأمومة جيّاشة، فكيف إذا كانت هذه الأم ليس لديها إلا ولد وحيد عاشت لأجله، وصبرت على رعايته والاهتمام به، وخافت عليه من أيدي المنون، فكيف إذا جاءها ما يفجعها ويقتل حلمها؟! إنّه القتل النفسي والنواح، وشق الجيوب والنّدبُ والعَويل على هذا الأمر الجلل، وكأنّ حزن

الشاعر مع كل هذا الذي نستشعره عند المرأة التي ثكلتْ بولدها أشد وأقوى من حزنها وفجيعتها على ولدها، وقد جاء هذا من خلال ترك المشبه (حزن الشاعر)، والحديث عن حزن الثكلى الذي نتوقه.

عناصر الحركة والصوت واللون:

ذكرنا فيما مضى بأن الشاعر عندما يترك المشبه ويتابع الحديث عن المشبه به، فيوسّعه، فإنه بذلك يسير بالقارئ إلى متابعاتٍ فكرية وفنية يُظهر من خلالها كثيراً من الأمور التي يريدها الشاعر، من أبرزها عناصر الحركة والصوت والألوان، فهو يمزج بين هذه العناصر الثلاث التي قد تظهر بشكل جلي في آنٍ واحد، وقد يخفي بعض منها، فلا نراه إلا تلميحاً، أو استسعاراً من خلال بقية العناصر.

والصورة الحسيّة ذات فاعلية، فيها طاقتها الداخلية التي تستثير الأحاسيس والمشاعر، وتنشط الحوّاس، لا سيما السمع والبصر، فهي عندما تتعاظم في قدرتها فإنها تبسّط الأحاسيس، فتثير تياراً حركياً في خيالات الشاعر، وخيال المتلقين، وتحمل في أعماقها عاطفة تقوى وتضعف حسب الحالة التي أراد تصويرها الشاعر.

وتعد الحركة عنصراً هاماً ورئيساً في هذا التشبيه الواسع.

وذلك من بداية هذا التشبيه؛ إذ إن حركة القلق والخوف في نفس هذه المرأة دائمة، وخاصة كلما خرج وحيدها إلى الغزو، والحركة مستمرة فيما تبديه هذه الأم من رعاية مستمرة لابنها الذي لا تفتأ "تنفض مهدده وتذود عنه"، فهي في حركة دائبة غير منقطعة، لها دلالتها الرمزية، إذ إنّ هذا إيحاءٌ من الشاعر بشدة تعلّق هذه المرأة بابنها وخوفها عليه، حتى إننا نرى حركة يديها، وهي تضع التمائم وتعلقها على رقبته لحراسته وحمايته من أعين الحاسدين.

ثم تبدأ حركة القصة الرئيسية من خلال مرافقة هذا الولد لفتىً "أخو ثقةٍ خريق خشوف"، فهما "يمشيان" في طريق الغزو، إذ ظهرت فوق رؤوسهم حركة مهمة، حركة تحذيرية لهما، إنها حركة عقاب أخذت تحلّق فوق رأسَي هذين الشّابين، في إشارة إلى خطورة الموقف. لقد كانت هذه الحركة من هذا الطائر ذات مغزى هدف إليه الشاعر، إيماءًا بأن هناك خطراً محدقاً بهما، لكنهما لم يأخذا هذا الأمر على محمل الجد، وتأملا بأمرٍ آخر هو الغنيمة، إذ إنّ العقبان تطير على أماكن تواجد المياه والصيد.

كما تظهر الحركة في ورود القوم الأعداء على الماء؛ إذ شربوا، وقاموا بإخفاء دوابهم عن أنظار الآخرين، وهذه حركة رامزة إلى الحذر في تلك المناطق المتوقع قدوم أعداء عليها.

ثم تشتد الحركة بعد أن تفاجأ هذا الغلام بهؤلاء القوم الذين شاهدوه فشدوا عليه بسرعة عالية، فكانت حركة شدّهم كبيرة وسريعة كما هو انفجار الماء من حوض يتهدم، وهذا فيه كناية عن هذه الحركة التي لا بُدَّ منها في موقفٍ كهذا.

ثم كانت حركة المراوغة من قبل ذلك الفتى، لكن حركة المراوغة تلك لم تكن ذات جدوى، إذ سبقوه بطعنة قاتلة (وهذه حركة أخرى) مزقت جسده، وكأنما صار جسمه كالثوب الممزق.

بعدها نرى حركة أخرى لها دلالتها في هذا التشبيه الواسع، إذ لا يموت هذا الفتى مستسلماً، بل نراه يثأر لنفسه مطمئناً بإنفاذ طعنة قاتلة لرئيس هذا القوم، وبذلك كله تكون كل تلك الحركات ذات أهمية في البناء القصصي لهذا التشبيه الواسع، بل ذات دلالات رمزية موحية أيضاً.

إن أبرز أشكال الحركة في هذا التشبيه الواسع هو كثرة الأفعال التي تدل على ظهور العنصر بشكل جلي، من خلال بروزها منذ بداية الأبيات، وأهمها لفظة (يغزو)، فهذا الفعل هو فعل دائم عند ذلك الشاب الذي بسببه هذا يخيف أمه، ويجعلها في ترقب دائم.

ثم تتوالى أفعال حركة الأم، مثل: "تنفض، تذود، تُغني، تقول، أهمّك، تخطيني" وحركة الفتى وبقية الشخوص، مثل: يمشيان، جرت، شربوا، يتفجر، فراغ، وزودوه، غادر، خرّ، طافوا...".

لقد ملأت هذه الأفعال هذا التشبيه حركة في أزمنة مختلفة، إذ تراوحت ما بين الماضي والحاضر، إذ كان لكل فعل دلالته ورمزيته الداخلية.

كما نلحظ استخدام الشاعر لأفعال حركية شديدة، من مثل قوله: "تُنَفِّضُ، يتفجّر"، ففي الفعل الأول دلالة شدة اهتمام الأم برعاية ونظامة مهد هذا الفتى كي تُبعد عنه الأمراض والأسقام، وكي يعيش في راحة وهدوء، أما الفعل الثاني "يتفجّر"، ففيه مبالغة مرغوبة للدلالة على شدة حركة هذه الطعنة وأثرها الذي أخرج دماءً كثيرة، دلالة على وحشية هذه الضربات وقوتها.

كما نلاحظ حركاتٍ متتابعة من خلال استخدام الشاعر لحرف الفاء مع تلك الأفعال، ليعبّر لنا عن تتابع تلك الأحداث بشكل سريع لا انتظار فيها، فقد سارت هذه الأحداث متسارعة بشلك مفاجئ لم يكن يتوقعه هذا الفتى الغازي، الذي لم يستمع لنصائح أمّه، ولا لتحذير تلك العقاب التي حلقت فوق رأسه.

أما عنصر الصوت، فلا يخفى على أحد ما تعانيه الأم من قلق نفسي وأصوات وهواجس داخلية تحدّث بها نفسها كلما شعرت بخطر يقترب من ابنها الوحيد، كما أن صوت المعوّلة (كفانا الله شرها)، هو صوت مرتفع، وهو من درجات الصوت العالي، وهو تعبير عن شدة الفقد والحزن على فراق حبيب، أخٍ، أو ابن، أو زوج قُتِلَ، ولم يرجع.

كما يظهر الصوت بشكل غير مباشر، من خلال نقض الأم لمهد الفتى، ثم إنّ مشي الولد وصاحبه يعقبه صوت من خلال ما يحدثان من حركة على الأرض، لكن الصوت الأهم هو صوت تحليق هذه العقاب فوق رأسي هذين الفتيين بسرعة، وقد سمعا صوت تحليق هذه العقاب، ثم بدأ

حديثهما، إذ إن الحديث الذي دار بين الاثنين ما هو إلا صوت واضح يسمعه الآخر. كما نلمح الصوت في شرب القوم، ثم في حركة إخفاء دوابهم، وكذلك في طريقة حديثهم، إذ كان بشكل خافت، وهذا الخفوت له دلالته التي أرادها الشاعر، حتى لا يكشف أمرهم.

لقد كان لعدو هذه الجماعة وراء هذا الابن الوحيد صوتٌ واضح من خلال حركات الركض السريعة التي تشبه في سرعتها وقوتها وصوتها صوت تقجر "الحوض اللقيف"، وهذا صوت له دلالته أيضاً، فيه سرعة وصوت واضح، كما كان لتلك الطعنات وقع صوتي واضح نتخيله في أذهاننا، سواء طعنه القوم للابن، أو طعنة الابن لرئيس القوم، وتظهر الأصوات عندما يخرُّ الولد صريعاً، ثم تبدأ عملية طواف القوم حوله، ومحادثتهم له بصوتٍ مرتفع، يعاتبونه ويقرعونه على هذا التحدّي لهم.

لقد كان لهذه الأصوات دور في إبراز العنص القصصي من خلال الحوار، الذي جرى بين هؤلاء الخصوم.

أمّا الألوان فلم تظهر لنا بشكل مباشر، كما في بقية القصص التشبيهية، كتشبيهات الحمار الوحشي، والثور الوحشي، إذ نلمح هذه الألوان من خلال طيات هذا الوصف الذي حدثنا به أبو ذؤيبٍ الهذلي، إذ نتصور لون بعض تلك الثمائم، بأن لونها أزرق، وخاصة أننا عايشنا وما زلنا نعايش بعضاً من هذه الثمائم التي يعتقد بعض النّاس بفعاليتها بدفع العين والحسد عن أشياهم، وهذه من البدع التي نهى عنها الإسلام.

كما يمكننا أن نتصور لون هذه العقاب، بأنها ذات لونٍ أسود، أو رمادي، كما نراها في الطبيعة، وكذلك فإن منظر ذات الوادي المقفر الذي لا زرع فيه فهو يخلو من الألوان الخضراء وألوان الأشجار المختلفة، فهو بلون الصحاري التي عاشها الشاعر.

إنّ تلك الطعنات كانت طعنات شديدة الوقع، أحدثت خروقاً كبيرة في جسد الولد وجسد رئيس القوم، وبهذا تكون كمية الدّماء الخارجة منها كبيرة، وإن هذه الدماء ذات لون أحمر، تملأ المكان الذي سالت فيه، فتركت أجساد أولئك المطعونين، وتلك الأرض التي خروا عليها حمراء بسبب تلك الدماء.

الجزئيات والتفاصيل:

لقد أتاح هذا التوسع في هذا التشبيه الفرصة للشاعر كي يعبّر عن شدة حزنه ومعاناته، من خلال ذكر تفصيلات وجزئيات لتلك القصة التي قصها علينا أحداثها، ليكون بتلك التفصيلات والجزئيات قد وضعنا في مرمى ما أراد أن يوصله، من حيث وضع هذا الفتى وما حدث مع، وما النتيجة التي ستكون بعد سماع أمه لهذا الخبر المفجع.

لقد ذكر لنا الشاعر تفاصيل عناية واهتمام الوالدة بابنها؛ إذ هي تهتم بفراشه، وتحميه من كل ما يمكن أن تؤذيه، وهي أيضاً تحضر الثمائم والعكوف، التي لم تكن لتغني عن إصابته في نهاية المطاف.

ثم يأخذنا الشاعر بتفصيلات قصة الفتى مع صديقه الذي أغراه بالذهاب إلى الغزو، فوصفه بأنه "أخو ثقةٍ" يُعتمد عليه.

كما يفصل لنا الشاعر وصف هذه العقاب الخائنة الدفوف، لبيان أهمية سرعتها، كما يفصل في وصف جزئيات المكان الذي وصلوا له؛ إذ هو وادٍ يخلو من البشر، مقفر، تتخلله مسايل، فيها طرق سهلة ما بين تلك الجبال التي احتوت على تلك الوديان.

ويذكر لنا الشاعر تفصيلاً عن حالة أولئك القوم، الذين شربوا، وخبأوا دوابهم في أماكن مخفية، ثم أخذوا يتهامسون، وهذه تفصيلات جزئية أفادت في إذكاء الأحداث، إذ أثمرت هذه الأعمال

(التفصيلات) في اللحاق بهذا الفتى ومباغتته، كما يظهر لنا الشاعر جزئية مهمة، هي تلك الرمية السريعة القاتلة التي شبهها الشاعر بالحوض الذي لم يطيّن فسَهُلَ هدمه، "كما يتفجر الحوضُ اللقيفُ"، كما يظهر لنا تشبيه جزئي آخر ساعة في إيضاح الصورة الكلية، من مثل قوله: "مشلشلة كما نفذ الخَيسيفُ".

لقد ساعدت هذه التفصيلات بما حوت من تشبيهات جزئية على إعطاء صورة دقيقة للمشاهد التي عرضها الشاعر، كما أنها عملت على إبراز المادة الجمالية لاكتمال عناصر المشهد، وإظهار التشبيه الكلي بصورة متناسقة؛ إذ إن الصور الجزئية تساهم في البناء الكليّ للتشبيه التمثيلي الواسع.

لقد كشفت التشبيهات الجزئية عن الصورة النفسية، إذ برزت معالم الفاجعة التي نتوقعها عند تلك الأم الرّقوب، التي تنتظر عودة وليدها من الغزو، فكنت تشبيهات الشاعر تلك من خلال صور حسيّة من بيئة الشاعر، دلالة على عِظم الموقف، وشدة الأمر، إذ إنّ تلك السرعة من أولئك الأعداء أدت إلى الإمساك بالابن على الرغم من مراوغاته المستمرة، لكن الأمر الذي كان متوقعاً من أمّه كل يوم قد حصل فعلاً. كما ازدادت هذه الفاجعة بعد أن أصابته تلك الطعنة القوية فكان جسده كالثوب الممزق، وبهذا كانت نهايته حتمية بالموت.

كما أن قتل ذلك السيد الرئيس له أثر نفسي، خاصة أنّ الفتى قد ثأر لنفسه واطمأنت روحه بهذا العمل البطولي، وهو في الوقت ذاته سيشعر أولئك القوم بهذا الأمر ويترك في نفوسهم آثاراً محبطة.

المكان والزمان:

إنهما عنصران رئيسان في هذا التشبيه التمثيلي الواسع الذي نحى منحى القصة، إذ إن المكان والزمان عنصران رئيسان فيه.

إنّ هذا التشبيه جرى في أماكن متعددة، أولها المكان الذي يعيش فيه هذا الفتى، إذ هو مكان مُعتنى به جيداً من قبل الإم، إذ تنفضه وترتبه وتتفقده، وهذا المكان له دلالته الرمزية، من حيث التنعّم والرفاهية التي يعيشها هذا الابن، إنه المكان الذي تحب الوالدة أن يبقى ابنها فيه، فهي مستعدة أن تقى طوال حياتها راعية له مستعدة لخدمته.

لكن الفتى يترك هذا المكان الهانئ ليذهب إلى أماكن الخطر، الذي تجري فيه تلك الأحداث المؤسفة.

إنه مكان المشي الذي سار فيه الفتيان فتحلّق فيه العقاب، محذّرة إياه والفتى الآخر مما سيحيك بهما من خطر، فلم يرعوى ولم يرجع إلى مكانه الهادئ الناعم.

ثم يأتي المكان الأهم في هذه الأحداث؛ إنه مكان المعركة والقتال والمباغتة والنهاية المحتومة، إنه وادٍ "لا أنيس به يبابُ".

وهذا التفصيل لهذا المكان له دلالة الإيحائية، إذ فيه الوحشة والحذر والخطر الداهم، وهو المكان الذي أخفى فيه القوم دوابهم، ثم فاجأوه بسرعتهم فقبضوا عليه بعد أن راوغ فطعنوه بتلك الرمية القاتلة.

لقد قارن الشاعر بين مكانين في هذا التشبيه، الأول جاء في بداية التشبيه، إنه مكان الأمن والسلامة، والمكان الآخر مكان الموت والندامة، وبهذا نرى توفيقاً في توظيف الأماكن من قبل هذا الشاعر المبدع.

أما الزمان فإنّ له حضوراً بارزاً، خاصة في قصص الفقد هذه، فهو مرتبط بالمكان ارتباطاً لا انفصام فيه، وهما يشكلان عنصرين مهمين في أحداث هذا التشبيه الواسع، إذ نلمح هذا الزمن، وبإشارات واضحة المعالم ومنذ بداية هذا التشبيه، إذ إن الأم في مراقبة مستمرة لابنها، إذ أطلق عليها الشاعرة صفة "رقوب"، وهذه المراقبة هي زمن مستمر منذ أن وضعت هذا الولد من بطنها، وأخذت

ترعاه، ثم تهتم به حتى صار يافعاً، فهي دائمة العناية بفراشه وحمايته، وقد خاطبته بأن لا يهتم لأيّ أمر يقلقه، فهي كفيلة على تذليله له ما دام أنّ المنايا لم تصبها "ما تخطتني الحتوف". لقد كان الزمن حاسماً في حياة هذه الأم التي أمضت عمرها في الرعاية والترقب والخوف على وحيدها الذي ظل يذهب للغزو وهي تعيش في قلق دائم.

لقد كان الزمن حاضراً في ذهاب ذلك الفتى مع رفيقه للغزو، وهو الزمن الذي حلقت فوقه العقاب محذرة إياه بالعودة. أما الزمن الأخطر فهو زمان وقوع تلك الأحداث المفجعة في ذلك الواد اليباب، إذ إنه زمن الفقد بعد أن دار ما دار من صراع بين الفتى، وبين أولئك المتربصين في ذلك الواد المقفر، إنّه زمن القبض عليه، وزمن طعنه والقضاء عليه، وإنهاء حياته بهذه السرعة المميتة.

إنه زمان قاسٍ عصيب على تلك الثكلى التي ستصرخ عالياً وتولول، وتعول على هذا الوحيد الذي جاء خبر مقتله بعد كل تلك التحذيرات له، وبعد كل ما هيأت له من أسباب الراحة والسعادة، وهذا نتوقعه أن يحدث لعلمنا مدى الأثر الذي سيحدثه الخبر بعد كل هذا الزمن من الترقب والخوف، ولكنّ الزمان يفعل فعله في هذه المرأة الحزينة.

إن كل هذه الأزمان التي وظفها الشاعر، ما هي إلا زمن معاناة الشاعر مع ما يذوقه من حزن وتوجّع في حياته لأسباب مختلفة.

ظهر الزمان من خلال تلك الأفعال المختلفة، الماضية والحاضرة، من مثل "يغزو، تنفض، تذود، أرى طيراً، ألفى القوم، شربوا، فراغ، وغادر... الخ"، فكان لكل فعل مدلول زمني ذو ايحاءات نفسية وفنية.

لقد بدأ الزمن الترتيبي واضحاً في هذا التشبيه منذ بداية التشبيه "يمشيان، فعال، فقال، فالفى، فلم يَر، فراغ..."، إنه تسلسل زمني متسارع له أهمية في سرعة نهاية حياة هذا الوليد الذي ستفجع أمه بخبر مقتله.

اللغة والبناء:

لقد جاءت لغة هذا التشبيه جزلة قوية، كعادة الشعر الجاهلي الذي اكتمل بناؤه، كمثل قول الشاعر "خرّيق، خشوف، خائنة، دفوف، نسيف، اللقيف، الخسيف، مشلشلة..."، إنها ألفاظ جزلة، وصعبة في الوقت نفسه، تحتاج إلى معجم لغوي ليتعرف المتلقي معانيها، ودلالاتها الفنية.

لقد امتاز أسلوب الشاعر بجودة السّبك عبر توظيف الأفعال لتخدم في تسلسل الأحداث، الذي كان الحوار أساسياً فيه، وقد أشرنا إلى هذه الأفعال، ودلالاتها الزمنية والنفسية، فهو يسلسل تلك الأفعال، من مثل قوله: "تنفض، وتذود عنه، تقول..."، وقد جاءت بصيغة المضارع، دلالة على الاستمرارية بالعناية والاهتمام من قبل الأم.

أما الأفعال الماضية فجاءت في معرض عرض القصة ما بين الفتى وصديقه والقوم الغزاة الأعداء، "فألفى، فضمّوا، فلم ير، فراغ، وغادر..."، ثم يقول: "فقال، وقال، فقال..."، إنه استخدام فعّال لهذه الأفعال لتخدم سير الأحداث وتشكل منحى قصصي في هذا التشبيه الواسع.

لقد حقق هذا التشبيه أسلوباً لغوياً مميزاً من خلال طبيعة وخصائص الألفاظ، من تلقائية الكلمة وعفويتها، فلغة الشاعر أبي ذؤيب الهذلي لغة أقرب إلى فطرة اللغة العربية، وأصدق تمثيلاً لها، وقد ظهرت في هذه السمات السّمة التجسيدية للألفاظ، إذ يتبين من خلال تفحصنا لعدد من تلك الألفاظ التي جاءت في متن هذا التشبيه أنها تحمل صوراً بذاتها، كما في الألفاظ التالية: "مُعولةٍ، تنفّضُ،

يتفجّر، مشلشلة، خرّ، تخرّقك السيوف"، فكل كلمة منها تجعلنا نتخيل صورة أمامنا نفضُّ من خلالها مدخرات اللاشعور عبر تشخيص المشاعر والصراعات الداخلية.

تكثر في هذا التشبيه حروف العطف، التي أفادت الترتيب والتعقيب والمشاركة، مثل: "فبينا، فقال، أو، وأمْسِلةٍ، فألفى، فلم يرى، فراغ، وغادر، فقال، وقال، فقال بعهده...".

إنها حروف عطف للأفعال ساهمت كرابط في هذا التتابع العذب الذي سيكون له جرس موسيقي أخاذ.

غلبت لغة الحوار على هذا النص من خلال ما حدث من كلام بين الأم ابنها "تقول له كفيتك"، ومن خلال ذلك الحوار بين الابن وصديقه الخرّيق، ثم الحوار الذي دار ما بين الابن والقوم الذين امسكوا به وطعنوه، "فقال له، فقال له..."، و"فقال أما... وقال لقد...، فقال بعهده..."، وهذه السمة جعلت من الحوار الخارجي عنصراً أساسياً في هذه القصة التشبيهية الواسعة.

النزعة القصصية:

اتخذ أبو ذؤيب السمة القصصية سبيلاً لإبراز عناصر ورؤى نفسية في داخله، إذ إنه وظف قصة الأم الثكلى، ولو أنها لم تكن واضحة المعالم كبقية قصص الثكل عند الشعراء الآخرين كأبي صخر الهذلي، وساعدة بن جؤية[1]. وظفها للتعبير عن أن حزنه أشد وأقوى من حزن المرأة التي ثكلت ولدها الوحيد.

لم يكن من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي القصصي في هذا التشبيه، لو لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق بدونها الدراما، ونعني بذلك الإنسان والصراع، وتناقضات الحياة، إذ

(1) انظر: شرح الهذليين، ج2، ص959، لأبي صخر الهذلي، و ج3، ص1158، لساعدة بن جؤية.

هي العناصر الرئيسة والأساسية لكل قصيدة درامية قصصية، وهذا ما وجدنا في هذا التشبيه التمثيلي الواسع الذي قصّ أبو ذؤيب علينا قصته، وهي قصة تحكي حكاية أمّ عاشت زمناً في رعاية وليدها الوحيد ترعاه وتحفّه بحنانها، وتوفر له كل سبل العيش الرغيد، وهي وعدته بأن تلبي مطالبه حتى يأتيها الأجل المحتوم، لكنه لم يأبه لهذا كله، وذهب إلى الغزو كعادته مع فتى قوي نشيط، وتدور أحداث القصة متسارعة بعد تحليق العقاب، ثم لا يأبه بتحذيراتها له، ويستمر في المشي نحو ذلك الوادي اليباب الذي تحدث فيه تلك الأحداث المتسارعة، وتكون نهايته المحتومة، كما شرحنا سابقاً.

لقد بدت لنا عناصر العمل القصصي بشكل واضح في هذا التشبيه من حيث بروز الشخوص، وتعددهم، فهناك الأم المعول، وهناك ابنها الوحيد، وهناك صديقه "أخو ثقةٍ"، وهناك العقاب، وهناك بعد ذلك أولئك القوم المتربصون في ذلك الوادي.

كما برزت عناصر أخرى، منها عنصري المكان والزمان، وقد وضحنا ذلك عند حديثنا عنهما بالتفصيل، إذ المكان مكانان، أحدهما فارِهٌ منعّم، والآخر مكان القتل والدمار، أما الزمان، فهو زمان الترقب والرعاية والاهتمام والخوف والقلق، ثم يأتي زمان الفقد والثكل بعدما دارت الأحداث، فقتل ذلك الفتى في ذلك المكان اليباب.

لقد كان هناك صراعان بارزان في هذه القصة التشبيهية، إذ إنّ صراعاً داخلياً كان واضحاً بشكل جليّ من بداية الأبيات تمثّل بعملية الترقّب التي تعيشها تلك الأم المسكينة الخائفة على ولدها، فهي دائماً تحدث نفسها بهذا الخوف، وهذا القلق الذي عاشته طويلاً.

كما برز الصراع الخارجي، في تلك الأحداث التي دارت بين الابن وأولئك القوم، صراع دارت أحداثه في ذلك المكان، حيث الركضُ والمراوغة والطعن، ثم ما دار من أحاديث بين الأعداء بعضهم لبعض.

وقد انتهى هذا الصراع بمقتل الولد ومقتل الرئيس، أما مقتل الولد فقد أجج الصراع الداخلي والوضع النفسي لتلك الأم التي صارت ثكلى بعد أن فقدت وحيدها في هذه الأحداث المؤلمة.

إن هذا الصراع، ما هو إلا صراع الشاعر نفسه، ومعاناته.

ويظهر عنصر آخر بشكل ملفت للنظر في هذا التشبيه ذي النزعة القصصية، ألا وهو عنصر الحوار الخارجي، ما بين الأم ووليدها وما بين الولد ورفيقه، ثم ما بين هذا الوليد المغدور والقوم الذين طعنوه وأودوا بحياته، وقد برز هذا الحوار في الأفعال التالية: "تقول له"، و"فقال له، فقال له، فقال أما... وقال لقد... الخ".

وهذا مما ساعد على درامية الموقف وتسلسل الأحداث بشكل فعّال ومؤثر.

الموسيقى والإيقاع:

لقد كان حرف الروي (القاف) حقلاً من الحقول التي استثمرها أبو ذؤيب في هذا التشبيه، فقد وظفه خدمة للمعنى الذي أراده، فرفع من جمال هذه القصيدة الفني، من خلال وضع ألفاظ القافية في مكانها الصحيح، إذ جاءت بعيدة عن الاضطرارية بعفوية تامة. وجاءت بعض أوزان ألفاظ القافية أوزاناً تشديدية ذات إيقاع واضح في الثقل، من مثل ألفاظ: "اللّقيف، النّصيف، السيّوف، اللهيف"، وجاءت بعض ألفاظها خفيفة، من مثل: "تعيف، نسيف... الخ".

لقد جاء الإيقاع الموسيقي الداخلي في هذا التشبيه دفاقاً، من خلال تلك الأفعال المتواترة، والانفعالات الانتقالية التي حملت موسيقى عذبة متتالية، كما في قوله: "فقال له"، ثم "فقال له"، فألفى فضموا، فلم ير، فراغ، فلما خرّ، فقال...". لقد شكلت هذه الأفعال المتتالية جرساً موسيقياً عذباً بالتصاقها الفاء الذي أفادت التسلسل والترتيب المباشر لأحداث هذه القصة.

لقد كان لتكرار حرف الفاء وحرف الهاء أثر موسيقي داخلي واضح بشكل جلي، وهذا تلاؤم مع حرف الروي (الفاء)، الذي يخرج من بين الشفاه، فيشكل تأففاً مناسباً لحالة الفقد، وما يعقبها من تأففٍ تخرج من الشفاه.

كما نلمح تكراراً واضحاً لحرف القاف من أول أبيات القصيدة إلى آخرها، وما تحدثه هذه القاف من قلقلة في الحلق وفي الصدور الحزينة، والقلوب المتحاورة المتباعضة، منها: "رقوب، تقول، خرق، ثقة، القوم، منطقهم، تخرّقك...".

لقد كان لتكرار بعض الحروف أثر واضح في إبراز الموسيقى الداخلية، كما ذكرنا، كالفاء، والهاء، والقاف، والغين، والنون.

كما كان لحضور "قد" أثر واضح في هذه الموسيقى بما تحدثه من قلقلة الصغرى والكبرىو من جرس وإيقاع موسيقي مميز، فقد وردت ثلاث مرات: "وقد أوحت، قد شربوا، لقد خشيتُ".

وكان أيضاً لتكرار بعض الألفاظ دور في الموسيقى الداخلية، من مثل: "خرق، خريق"، وهذه من الجناس الناقص الذي هو من أساسيات الموسيقى الداخلية. ومن مثل: "القوم" التي تكررت خمس مرات في هذا التشبيه.

الموقف الرمزي والتأويلي:

أقام أبو ذؤيب تشبيهه هذا على قصة الأم الثكلى، الذي وظفه ليعبّر لنا عن مدى وجده العظيم الذي فاق وجد هذه المعولة الرقوب التي أمضت حياتها في القلق والحيرة والخوف على وليدها، فهو يقف علينا تلك القصة مع ابنها الوحيد، وما حلَّ به من قتل بعدما حذرته أمّه ووفرت له كلّ سبل

السعادة، لكنه لم يرعها اهتمامه، فخرج غازياً مع صديقه، ثم كان ما كان من لقاء الأعداء، وكانت نهايته المحتومة.

إن أبا ذؤيب الهذلي في حالته وحزنه وفجيعته التي يعيشها أكثر حزناً ومصاباً من هذه الأم الثكلى التي وفرت كل شيء لولدها، وبهذا يكون هذا التشبيه التمثيلي الواسع رمزاً وظفه أبو ذؤيب ليعطي القارئ صورة مفصلة عن مدى ما وصل إليه حزنه من خلال توظيف قصة هذا الثكل الذي انتشر عند كثير من الشعراء الجاهليين بسبب ما كانوا يعيشون فيه من غزوات وحروب تذهب بالأزواج والأبناء والآباء، وبهذا تكون الأم الثكلى وحزنها مصدراً مهماً من مصادر التشبيهات التمثيلية الواسعة.

هذا من حيث الرمز الكلي، أما ما حوى هذا التشبيه من رموز داخلية، فهو أمر عرضنا بعضه عند حديثنا عن المكان والزمان والألفاظ، إذ إنّ الشاعر استخدم أمكنة متغايرة، أولها كان رمزاً للحياة الرغيدة المترفهة، وثانيها الواد اليباب، الذي كان رمزاً للهدم والموت والدمار، وكذلك كان الزمان، إذ الانتظار عند تلك المرأة "الرقوب" رمزاً للقلق والحيرة والتخوف المستمر.

لقد حملت ألفاظ هذا التشبيه من الداخل ايحاءات ودلالات رمزية عديدة، إذ الحوض اللقيف كان رمزاً لسرعة التفَجُّرِ، وكانت قبل ذلك العقاب رمزاً للتحذير والتنبيه على وجود أخطار محدقة بذلك الفتى وصديقه.

لقد وُفِق الشاعر في رؤيته الفنية من خلال توظيفه لقصة الفقد والثكل هذه، وما دار فيها من صراع، على الرغم أن الشاعر ترك المجال مفتوحاً حسبما اعْتَقَدَ أن نتوقع مدى الوجد والحزن الذي ستصير عليه هذه الأم بعد أن يصلها خبر مقتل وحيدها فتأخذ بالصراخ وبالعويل.

ثانياً: تمثيل المرأة (الدّرّة) – القصيدة القافية للأعشى

جاء هذا التشبيه التمثيلي الواسع في تسعة (9) أبياتٍ ضمن قصيدة غزلية بلغت أبياتها سبعة عشر بيتاً (17).

مطلع هذه القصيدة، هو(1):

نامَ الخليُّ وبتُّ الليلَ مُرْتفِقا ... أرْعَى النجومَ عميداً مُثبتاً أرِقا

أما أبيات هذه التشبيه الواسع فهي كما يلي(2):

كأنّها درّة زهراءُ أخرجها ... غوّاص دارين يخشى دونها الغَرقا

قدْ رامها حِججاً مّذّ طَرَّ شارِبُهُ ... حتّى تسعسع يرجوها وقد خَفقا

لا النفسُ تُؤئِسُهُ فيتركُها ... وقد رأى الرَّغْبَ رأيَ العين فاحترقا

ومارِدٌ من غواةِ الجنّ يحرُسُها ... ذو نيقةٍ مستعدٌ دونها ترّقا

ليست لهُ غَفْلَةٌ عنها يطيفُ بها ... يَخشى عليها سُرى السارين والسّرقا

حرصاًعليها لوأنَّ النّفس طاوعَها ... منهُ الضميرُ ليالي اليمِّ أو غرِقا

في حَوْمِ لُجّةِ آذيٍّ لهُ حَدَبٌ ... مَنْ رامها فارقَتْهُ النفْسُ فاعتُلِقا

مَنْ نالها نالَ خُلداً لا انقطاعَ لَهُ ... وما تمنّى فأضحى ناعماً أنِقَا

تلكَ التي كلّفتْكَ النفسُ تَأْمُلُها ... وما تَعَلَّقْتَ إلا الحَيْنَ والحَرَقا

---

(1) ديوان الأعشى الكبير، ص416-417، وبهامشه معاني المفردات: العميد: الذي أضناه الحب؛ زهراء: بيضاء متلألئة؛ دارين: ثغر بالبحرين؛ رامها: طلبها؛ حججاً: سنوات؛ طرَّ: ظهر؛ تسعسع: هَرِمَ واضطرب في مشيه؛ الرَّغب: المرغوب، سُكّنت الغين للضرورة الشعرية؛ النِّيقَةْ: التجوّد في الملبس والمطعم؛ التَرِق: شبيه بالدَّرج؛ يطيف بها: يدور لحراستها؛ الآذيّ: موج البحر؛ الجدَبَ: الموج وتراكُب الماء في جريه؛ اعتُلِقَا: أي علقتهُ.

(2) ديوان الأعشى، ص105-106.

ترك المشبه والحديث عن المشبه به:

في هذا التشبيه الواسع نرى الأعشى يصور لنا محبوبته كأنها لؤلؤة (درّة) زهراء، فقد استعار من الطبيعة عنصراً جمالياً، ليبرر لنا مدى اهتمامه بهذه المرأة التي عشقها فقضى حياته راغباً فيها، ومتأملاً بوصالها، لقد شبه هذه المحبوبة بالدرة المتلألئة التي أخرجها غوّاص دارين البحرين، إذ عُرفت هذه المنطقة بصيد اللؤلؤ منذ زمن طويل.

لقد بذل هذا الغواص من وقته وحياته الزمن الطويل كي يحوز على هذا الصيّد الرغيب الثمين، فهو – أي الصائد – كان يطلبها منذ ظهر شاربه، كناية عن بداية بلوغه سن الشباب، أي من زمنٍ مبكر، وبقي على هذه الحال حتى بلغ سن الهرم، فصار كبيراً في السن مضطرب المشية، فما ظفر بها وما يئس من طلبها، وقد رأى هذه الدرّة رأي العين، وسعى لامتلاكها سعياً حثيثاً، إذ إنّ هذه درّة ثمينة، يبذل الغواص في سبيل امتلاكها كلّ جهد ومشقةٍ، ويعرّض نفسه إلى مخاطر جمّة غير مبالٍ بما يلاقيه من مصاعب وأهوال، همُّه أن يظفر بذلك الأمل الذي يتحرق إليه شوقاً وطمعاً، وبتلك الدرّة التي يركب لجّة الأمواج للحصول عليها والتمتع بافتراعها.

لقد صوّر الأعشى معشوقته تصويراً جديداً استعار له من الطبيعة كلّ العناصر التي تبرز جكالها، حتّى يبيّن لنا أنّ اهتمامه بتلك المرأة لم يكن عبثاً خالصاً، بل هو اهتمام أسبابه ومبرراته، والسّعي كان هنا من الضرورات التي قد تصل بصاحب الحاجة إلى حاجته، ولذلك نراه يستعير لنفسه صورة الغوّاص الذي قد يحالفه الحظ، وقد لا يحالفه، وهو مع ذلك كله لا يُبالي بما يؤول من نتائج، حسبه في ذلك أنّه لم يقصّر في السّعي، بل بذل ما بوسعه لتحقيق رغباته وآماله، إلا أن التوفيق لم يحالفه، ولذلك نراه ومنذ اللحظة الأولى يحاول أن يعكس لنا تلك النتيجة الخائنة عن طريق الصّور التي أظهرت اليأس وانقطاع الأمل، فالقلق والهمّ والوجد، والنأيُ والتمنّي والذهاب بالقلب، كلها عبارات

تفصح عن مسار الأحداث، وترسم خاتمة حزينة تتعارض مع النتيجة التي كان يصبو إليها الشاعر، وهي الفوز بامتلاك الحبيبة، واستمالة مشاعرها لتبادله الحبّ، وتطارحه الغرام، لكن الرّياح جرت بما لم يُرد لها الأعشى أن تجري، فقد ظلت الحبيبة على صدورها، ولم تستطيع جهوده التي بذلها أن تحقق الغاية المرجوّة، فراح يبرز الفشل بصورة خيالية جميلة جمعت البساطة في الأداء، والمهارة في التعبير، صُورٌ استعار الشاعر جوانبها بدقةٍ لتعبّر عن تجربة الإخفاق، فالحب قد ينتصر، وقد لا ينتصر، وقد ينتهي إلى نهاية سعيدة، أو قد لا ينتهي، إلا أن الحبّ لا يتغيّر، وإن كان من طرفٍ واحدٍ، وقد يبادل بالصّدود والنكران، لكن ليس على المحبّ أن يتهاون، وهذا كان فعل الأعشى.

لقد قدّم لنا كلّ المبررات التي تجعله يجازف لامتلاك الحبيبة من طريق تصويرها بالدّرة، وتصوير نفسه بالغوّاص، ونحن نعلم كم هي المخاطر التي تقف في طريق من يريد مثل هذا الصّيد الثمين، وخصوصاً بعد أن رسم له الشاعر صورة محفوفة بالمخاطر والأهوال؛ فاللؤلؤة في لجةٍ عميقةٍ، أي في مكانٍ حصينٍ، يحرسه ما ردّ من الجانّ، لا تغفل له عينٌ، فهو موكل بمراقبتها وحمايتها، خشية أن تقع في أيدي الطامعين والصائدين.

لقد مضى هذا الشاعر (الغوّاص) شطراً طويلاً من حياته في مراقبتها وملاحقتها والغوص في لجّتها، لقد مضى هذا الشاعر (الغوّاص) شطراً طويلاً من حياته في مراقبتها وملاحقتها والغوص في لجّتها، إلا أنه لم يستطع أن ينال منها غايته، ويحقق رغائبه.

إن منْ يحصل على هذه الدرة، سينال الخلد، ليس منقطعاً، بل دائماً، وسيعيش في نعيمٍ دائمٍ أيضاً تكون حياته مترفةً أنيقة.

لقد كانت هذه الدرّة الثمينة هي ما كلفت هذا الشخص المشقة والمعاناة وطول الانتظار أملاً في الحصول عليها والتمتع بها وبجمالها الساحر، ولكن النتيجة كانت – كما ذكرنا – مخيبةً للآمال، إذ لم ينل منها هذا الغوّاص الشاعر إلا العذاب والتعب والاحتراق (وما تَعَلقتُ إلا الحَيْنَ والحَرَقا).

لقد توسّع الأعشى وامتد في تشبيهه هذا توسعاً مكّنه من تنفيذ رؤيته التي أراد توصيلها إلى المتلقين، من حيث معاناته وما يكابده مع تلك المرأة الفاتنة الجمال، التي عاش حياته متأملاً في وصالها؛ إذ كان حبّه من طرفٍ واحد، لم يجنِ عليه هذا الحبُّ والانتظارُ إلا التعب والألم والاحتراق.

لقد تمكن الأعشى من أن يجعل من هذه الدرّة الثمينة صورة حيّة، وأن يجعل من المرأةِ درّة الحياة، وجمالها، وأمل الإنسان وفرحه وحبّه، ومن أجل هذا فإن هذه المحبوبة (الدرّة) تستحق كلّ تلك المشقات والصعاب والاحتراق في سبيل الحصول عليها وامتلاكها مهما كان الثمن؛ لأنّ من نالها نال الخلد والنعيم الدائم.

لقد اتسع هذا التشبيه لكل مقومات التشبيه التمثيلي الواسع، إذ جاء الحديث عن الدرّة كمصدر (مشبه به)، اهتم ناظمه بعناصر الحركة والصوت والألوان، والتركيز على الجزئيات والتفاصيل خلال سرد قصصي مشوّق، كما كان للمكان وللزمان حضورهما الهام جداً في صياغة هذا التشبيه القصصي الواسع من خلال بناء لغوي محكمٍ ذي إيقاعٍ موسيقي حمل دلالات وايحاءات رمزية نفسية وشعورية عبّر عنها الشاعر من خلال توظيفه لهذا المصدر الطبيعي البحري.

عناصر الحركة والصوت واللون:

إنَّ الحديث عن الدرّة ما هو إلا حديث عن البحر، وعن الغوص، ومخاطره وحركاته؛ ولذلك بُني هذا التشبيه الواسع على الحركة بناءً خاصاً وواضحاً.

إذ إنّ الغوص، واستخراج اللؤلؤ من أعماق البحار هو كله حركة، منذ أن يركب الملاحون السفن، ويدخلون عُرض البحر، ويبدأون رحلتهم الشّاقة الخطرة، فهي رحلة المخاطر، والهلاك، والمعاناة، خاصة في ذلك الزمان الذي لم تكن تتوفر فيه أدوات الصيد والمراكب الحديثة.

لقد ظهرت الحركة في هذا التشبيه الواسع في أول أبياته منذ أن أخرج الغواصُ هذه الدرّة، بعد أن غاص في لجّة البحر، إذ إنه – أي الغواص – قد ظلّ دائب الحركة لأعوامٍ طويلة باحثاً، ومتأملاً الحصول على هذا الصيد الثمين (مذ طرَّ شاربه).

كما نرى هذه الحركة الداخلية في الصراع في ذات الشاعر الذي كان في حركة مضطربة ما بين الأمل واليأس، إذ كانت النفس لا تُؤْنسه فيتركها.

لقد كان مارد الجنّ؛ ذلك الحارس الأنيق في حركة دائمة أيضاً مستعد لا يغفل في الدوران حولها (يطيفُ بها) خوفاً من أن تمتدّ إليها يد السارقين.

لقد صور لنا الشاعر حركة تلك الأمواج العنيفة المتراكبة بعضها فوق بعض، وهذا من دلالات ما تفعله تلك الحركة من مخاطر قد تودي بحياة ذلك الغائص إلى الموت، إذ إنّ تلك الحلاكة العنيفة مخيفة ومرعبة ومهلكة.

إنّ في تصميم ذلك الغواص (الشاعر) في المضيّ قدماً في البحث الدائم ولسنوات طويلة عن تلك الدرة، ما هو إلا حركة زمنية دؤوبة نستشعر من خلالها التصميم وعدم اليأس من أجل الحصول على هذا الشرف العظيم.

لقد كانت تلك الحركات بعد كل ذلك التعب دون نتيجة، إذ لم يكسب ذلك الشاعر الغوّاص إلا "الحَينَ والحَرَقا".

لم يظهر لنا عنصر الصوت بشكل جليّ في هذا التشبيه الواسع، لكننا يمكن أن نسمعه في كل حركات هذا التشبيه، منذ أن أخرج هذا الغائصُ هذه الدرة من عرض البحر، إذ إن خروج الغائص من الماء له صوت مسموع مع حركة الماء، كما نسمع صوتاً داخلياً، وحواراً في نفس ذلك للغواص الذي لم تفتأ نفسه تحدثه بصوت غير مسموع لنا حول ضرورة عدم اليأس من المحاولة للحصول على هذه الدرة النفيسة.

إنّ لأمواج البحر (الآذيّ) أصواتاً، من حيث هي تتلاطم في ذلك البحر المخيف، وبذلك كانت الأصوات حاضرةً في هذا التشبيه، لكنها غير معبّر عنها بشكل مباشر، وبألفاظ كثيرة كما هو الحال في التشبيهات التمثيلية الواسعة الأخرى، كتشبيه الحمار والثور الوحشي، وغيرها من التشبيهات.

لقد كان للون حضور من أول هذا التشبيه، فقد كانت هذه الدرة "زهراء"، مثيرة للنظر، خاطفة له لشدة صفائها وتقائها وتلألؤها، وقد كانت هذا الألق في اللون مصدراً مهماً من مصادر نفاسة هذه اللؤلؤة الثمينة، فكلما كانت صافية، كانت متلألئة تجذب الأنظار، وتثير الاستحسان.

وربما التمسنا اللون الأسود من خلال بروز شاربي ذلك الصائد الغواص "طرّ شاربه"، عندما بدأت تظهر في بداية شبابه، ونستشعر كذلك اللون الأبيض في شعر ذلك الهرم الذي كبرتْ سنّه، ولم يحصل على هذه الرغيبة الثمينة (حتى تسعسع).

إنّ تلك الأمواج المتراكمة المتلاطمة تحمل ألواناً قاتمة سوداء (ظلمات بعضها فوق بعض)، إذ إنّ تراكمها يشكل قتامةً وعتمةً مخيفة تحجب الرؤيا وتشكّل خطراً على أولئك الغواصين.

الجزئيات والتفاصيل:

وحتى يبرهن لنا الشاعر على أنّ تلك الفتاة، أو المرأة التي "كلفَتْهُ النفسُ تأمّلها"، فلم يُفلح في الحصول على مبتغاه من وصاله لها، وأنه لم يجنِ إلا "الحَيْنَ والحَرقَا"، نراه يعرض لنا مشاهد وجزئيات وتفاصيل هذه الدرّة الغالية الثمن؛ إذ إنه من وراء هذه التفاصيل يبتغي أن يبيّن لنا شدة جمال هذه المرأة، وما تحمله من سماتٍ جميلة (فهي زهراء) مكنونة في الحفظ والصون، لقد كانت تلك التفاصيل التي أوردها الأعشى حول هذه الدرة، وكيف تم حراستها، وصعوبة الحصول عليها، لوجود ما ورد من الجن يطوف حولها، أمهةً، حيث إنها تؤدي في نهاية المطاف مُبَرِراً أراده الشاعر ليؤكد على عدم استطاعته وفشله في الحصول عليها، رغم قضائه زمناً طويلاً في محاولة الحصول عليها.

لقد كان ذلك المارد الجنيُّ ذي نيقةٍ، دائم الانتباه، حريص أشدّ الحرص أن يظلَّ يطيف بها، ويدور حول تلك الدرّة، خوفاً من أن تمتدّ لها أيدي أولئك السارين في دجى الليل يطلبون سرقتها من مكانها.

لقد فصّل لنا طول انتظاره للبحث عن تلك الدرة، فهو منذ أن كان شاباً، بدأ في البحث عنها، وظل على هذه الحالة في صراعٍ مع نفسه، التي لم تفقده الأمل من أجل الحصول على مُنْيَتِهِ، مؤكداً لنا من خلال هذا التركيز على الجزئيات والتفاصيل بأنّ هناك تصميماً على امتلاك هذه اللؤلؤة التي تمنح الخلود والعيش الرغيد.

المكان والزمان:

إنّ التشبيهات التمثيلية الواسعة التي تناولت الحديث عن الدرة، وعن الغوص في البحار تشكل حديثاً مليئاً بالشقاء والخوف والتعب والكفاح الذي ربما يؤدي إلى النهايات المأساوية، فيفقد الإنسان

حياته في عرض تلك البحار العميقة، وفي ظروف الطقس الصعبة، والتعرض للعطش والجوع المهلكين.

لقد كان مكان هذا التشبيه البحر، وهو بذلك يشكّل لدى السامعين مظهراً من مظاهر الخير والخصب بالخيرات، وهو في الوقت نفسه، يكون مكاناً للموتِ والهلاك. إنّ حرفة الغوص فيها الكثير من المشاق ومظاهر الخطر الذي يلقاه الصّيادون في عرض البحر، كما فيه صراع الانتظار.

إن للمكان في هذا التشبيه دوراً هاماً ورئيساً ومقوماً يتكأ عليه الشاعر ليبرز لنا غايته ومبرراته في هذه النتيجة التي وصل إليها، فالمكان والزمان في هذا التشبيه غاية في الأهمية، إذ يحمل هذا المكان (البحر) المخاطر، بما فيه من أمواج متلاطمة متراكمة معتمة، وأعماقٍ بعيدة، يصعب الوصول إليها، ويصعب المكوث فيها لفترات طويلة.

لقد كان الغرق بالمرصاد لكل الغواصين، لكن قدرة الله هي التي تحكم في النهاية، فتحقق الأماني، وتخرج تلك الدرر من أعماق تلك البحار المهلكة. كما كان المكان خطراً لوجود ذلك المارد الجنّي "وما ردٌ من غواةِ الجنِّ يحرسها"، فهو مكان محظور على كل من تسوّل له نفسه، أو تحدثه بالسرقة، أو الاقتراب منها، حيث سيكون مصيره الهلاك والموت، وهذا المكان الذي جاء به الشاعر من المبررات والمعاذير التي ساقها لنا ليقنعنا بأنّ عدم وصوله إلى تلك المحبوبة، وجود هذا العائق، في هذا المكان الصعب المحروس حراسة شديدة.

لقد كان الزمان حاسماً في هذا التشبيه، إذ حمل لنا دلالات مهمة على التأكيد والتصميم والمكوث لأعوام طويلة في الانتظار، إذ إنّ الأمر يستحق المثابرة، ولهذا نرى الشاعر يركز وبشكل غير مباشر على عامل الزمن وطول المدة التي قضاها في متابعة الحصول على هذه الجوهرة، إذ

بدأت هذه المغامرة منذ أن كان صغيرا "مُذْ طرّ شاربه"، وهذا دليل على اهتمام الشاعر بالزمن، وجعله مقوماً هاماً من مقوماتِ تشبيهه هذا.

لقد امتدّ الزمن بهذا الغوّاص (الشاعر) حتى "تسعسع"، فصار هرماً، مضطرب المشية، وهو في هذه الحالة لم يتمكن من الحصول على ما أراد، فقضى حياته في التعب والمشقة والأمل الخائب.

لقد أخفق في تحقيق الخلود الذي هو زمن البقاء والاستمرار، وعدم الانقطاع، إذ ذهبت أحلامه وعمره وأمنياته هباءً منشوراً، وذهبت لياليه التي قضاها منتظراً ومتأملاً سُدىً، إذ كانت تلك الدرة محروسة كلّ الوقت، فلم يكن ذلك المارد الجنّي يغادرها ولو للحظة ولم تغفل عيناه عنها زمناً ولو بالبسيط، وهذا من مؤشرات اهتمام الشاعر بالزمن، وأثره في إبراز غايته التي أرادها من هذا التشبيه الواسع.

اللغة والبناء:

لقد وُفِق الأعشى في تركيب صورة خيالية جديدة من جرّاء هذا التوسّع في التشبيه الذي استطاعت فيه الألفاظ أن تتحول إلى رموز دالةٍ، أو لنقل إنه استخدام الألفاظ استخداماً جديداً، وحمّلها، كلَّ الدلالات التي تشع، وتوحي، ففارق بها الاستخدام المألوف، وجعلها تسرحُ في رحلة خياليةٍ تترك للقارئ حريّة التصوّر والإدراك، فالشعر لم يعد في هذه الصورة نقلاً لمشاهد ومحسوسات، أو تصويراً لما تقع عليه الحواس من عناصر تؤلّف الأُطر، وتنسج الخيوط، بل غدا فناً يستخدم كل عناصر التجربة الأصيلة التي لا تقول لك افعل هذا ولا تفعل ذاك، بل تجعلك تتأمل وتبحث وتستنبط منها الرؤى والانفعالات والأبعاد، لتصل إلى الدلالات والتأثير.

لقد استخدم الشاعر ألفاظاً موحية، أراد أن منّا أن نكتشفها دون التعبير عنها، فهو أراد أن يبرهن على التصميم والملاحقة المستمرة لتلك المرأة الدرة، فاستعمل لفظة "طرَّ شاربه"، ولم يقل لنا منذ صغره، كما نشير أيضاً إلى لفظة "تسعسع" التي استخدمها استخداماً معبّراً جعلنا نحسُّ صورةِ العجز بكل أبعادها الحسيّة المرّة، فقد استطاع الأعشى بلفظة واحدةٍ أن يرسم مرحلة الشيخوخةِ في حياةِ الإنسان، تلك المرحلة التي تُنْبِئُ باقتراب النهاية المأساة، وتجعل كل واحدٍ من يضطرب خوفاً، ويهتز كياناً، ويتقلقل في المشاعر.

لقد استخدم الأعشى الحاذق ألفاظه استخداماً موحياً دالاً مهارته، إذ تمكن من خلال استخدامه لبعض الألفاظ الحسيّة المألوفة، والأداء البسيط السهل، أن يقدّم صورة غنية بالظلال والألوان، فعناصر الصورة في هذا التشبيه الواسع لصيقة بذات الإنسان، حيث اللذة والشوق والأمل والبحث عن الرغائب شغل الإنسان الشاغل، وهمّه المستمر، وبهذا نجد الشاعر استطاع بألفاظه السهلة وبأسلوبه السلس أن ينفرد بصورة جميلة حمّلها ما شاء لها أن تحمل من تجربة مؤثرة استطاعت أن تلامس مشاعرنا، وتترك فنيا أثراً إنسانياً جميلاً.

لقد أكثر الأعشى من استخدام صيغ الأفعال، ونوّع بها من حيث الماضي والمضارع، وهو يبدو في ذلك يعبّر عن حالةٍ نفسية مضطربة، وهذه الأفعال، من مثل قوله: "أخرجها، رامها، طرَّ، تسعسع،" ثم يقول "يرجوها"، ويتبعها قوله "وقد خفقا"، فالشاعر يتناوب على استخدام الأفعال الماضية والمضارعة، وكأنه في حيرة وصراع ما بين الماضي الذي أمضاه في الانتظار والأمل وما يبين الحاضر الذي يُلاحقه.

كما نراه يستخدم الجمل الاسمية، دلالة على ثبات أمورٍ في هذه المشاهد، منها ثبات الاستمرار على عدم اليأسِ من الحصول على هذه الدورة، من قبل قوله: "لا النفس تؤيسهُ..."، وكذلك استحالة

الحصول على الدرة، وبيان ثبات حفظها وحراستها وعدم السماح بالمساس بها، أو أخذها، من مثل قوله: "ومارد من غُواةِ الجن يحرسها..."، وقوله: "ليست له غفلة...". إذن لقد أحكم الأعشى صنعته، وبناءه اللغوي بأسلوب دالٍ وموحٍ ليصل إلى ما أراد من فكرةٍ بطريقة فنية مقنعة.

ونلمح في هذا التصوير بروز ظاهرة التقريرية، وغياب اللغة التصويرية عدا عن مطلع هذا التشبيه "كأنها درّة زهراء أخرجها..." فنراه يكرر لغة تقريرية، من مثل قوله: "قد رامها حججا"، "ليست له غفلة"، "وما رد من غواةِ الجن يحرسها..."، "من نالها نال خلداً..."، وغير ذلك من العبارات التقريرية، وبالرغم من هذا الأمر، إلا أننا نعتقد بأن الشاعر قد تمكن من خلال استخدامه لألفاظه وعباراته الموحية الدالة إلى الوصول بنا إلى بناءٍ فنيٍّ محكم لتشبيهه هذا.

النزعة القصصية:

إن المتتبع لكثير من الصور التي يرسمها الأعشى في قصائده، يلاحظ أنه يشيع فيها الروح القصصية[1]، وقد تحول بعض قصائده إلى حكاياتٍ مشوقة، وإثارة، وتتابع أحداث وحوار وشخوص وحوار، وعقدة وحل.

استمد الأعشى قصة تشبيهه هذا من بيئة واقعية، هي بيئة الغوص في جزيرة العرب، إذ ذكرنا بأن هذا الغواص هو من منطقة دارين "غوّاص دارين"، وهو يغر بالبحرين، كما ذكرنا في الهامش، أثناء عرض القصيدة، وبأن هذا الغائص قد بذل جهداً ومشقة عظيمة في إخراج هذه الدرة الزهراء، حتى كاد أن يلقى الغرق في سبيل الخروج بها من مواقع الغوص تلك. وقد رأينا كيف اتّسع لنا تشبيهه

---

(1) انظر مثلاً: ديوان الأعشى، ص186-187.

كي يقصّ علينا حكاية تلك الدرة، ومدى قيمتها، ضمن تفصيل، وتحديد للأماكن، وتركيز على الزمان، وعلى الحركة الدائبة في سبيل الحصول على هذا الصيد العظيم الذي يخلّد من يحصل عليه.

في هذا التشبيه الذي بلغ تسعة أبيات متتالية نجد ملامح قصصية واضحة، من حيث وجود الشخوص، من مثل غواص دارين، ومارد الجن، كما نجد تحديداً للمكان، فهي أماكن الغوص التي يتواجد فيها اللؤلؤ، وهو البحر ذو الأمواج العالية، والأعماق البعيدة الخطرة الذي يحتاج إلى خبرة وممارسة وجذر شديد كي لا يؤدي بالإنسان إلى الهلاك، إذن المكان هو بعض مناطق البحار الذي يتوقع وجود اللؤلؤ فيها، وهي المغاصات وقد حددها بأنها في دارين البحرين.

أما الزمان، وهو عنصر هام من عناصر العمل القصصي، ركز عليه الشاعر بشكل مباشر، وغير مباشر، ليؤكد على التصميم وقِدمه، إذ استخدم لفظة "حِججاً" للدلالة على قِدم الزمن وطوله، كما استخدم عبارة "طَرّ شاربه" للدلالة على البدايات المبكرة للبحث عن هذه الغنيمة، وكذلك "تسعسع"، للوصول إلى العمر المتقدم، ولا ننسى أهم زمن في هذا التشبيه وهو زمن الخلود، الذي لم يستطع الشاعر (الغائص) تحقيقه.

لقد قصّ علينا الشاعر حكاية غواص دارين الذي بدأ حياته باحثاً عن درّة أخرجها من البحر، فكان لها حارس من الجنّ يراقبها ويمنع أي شخصٍ من الاقتراب منها، وكيف أنّ الشاعر هو نفسه الغائص الذي لم يستطع تحقيق أمنيته، فكان هناك صراع قديم، منذ الصبّا، وصراع داخلي بينه، وبين نفسه التي لم تؤنسه من التخلي عن هذا المطلب وهذا المغنم، وهذا الصراع هو عنصر هام ظهر في هذا التشبيه، فهو محور أساس من محاوره؛ إذ تعقّدت الأمور وخاب ظن الغائص، وأضاع عمره في التمنّي والتأمل، لكن دون فائدة من الوصول إلى الهدف المرجو تحقيقه، وبهذا يتأزم الموقف، وتشتد

العقدة بوجود ذلك الحارس الجنّي، مما يعقد الموقف، فلا يكون لهذه القصة حلٌّ إلا الفشل، وحصول الشاعر (الغائص) على "الحَين والحرقا".

إن معاناة الشاعر مع المكان ومع الزمان، ومع الشخوص معاناة صعبة للغاية، فالبحر مخيف ومهلك، وأمواجه عاتية، والمكان الذي فيه الدرة خطير، ومخيف أيضاً، ومحروس بشكل دقيق، كما كانت معاناة الشاعر مع الزمن صعبة للغاية، إذ ذهب عمره هكذا دون الحصول على أيّة نتيجة مما زاد الأمر صعوبة، وألزم الأحداث، فلم يعُدْ هناك حلٌّ للعقدة، وتنتهي القصة بالمأساة والفشل التام.

لقد اعتمدت هذه القصة على جملة من الأفعال التي شكلت أحداثاً، وشكلت بذلك منحى قصصياً وحركة داخل هذا التشبيه الواسع، إذ إن العملية مبنية على الحركة، خاصة أن هذا الموضوع هو موضوع الغوص الذي فيه الحركة الدائبة.

الموسيقى والإيقاع:

برزت في هذا التشبيه ظاهرة البناء الإيقاعي الذي أقامه الشاعرفي تقسيماته الداخلية وتوازنه الموسيقي للمدّات والوقفات، وذلك من مطلع القصيدة إلى آخرها، ومنها قوله: "كأنّها، زهراء، أخرجها يرجوها، غرقا، حججاً، خفقا، يحرسها، ترقا، رامها..."، ومن هذه الوقفات: "قد رامها حججاً، وقد رأى الرَّغب، ذو نيقةٍ مستعدٌ..." كما نلمح في هذا التشبيه الواسع إيثاراً لدى الأعشى للقافية المطلقة، إذ إن القافية هنا هي القاف، التي استثمرها الأعشى استثماراً فنياً رائعاً، لتخدم معناه الذي قصد إليه قصداً، فقد كانت القاف خادمة للمعنى بحيث إنَّ موضوع القصيدة هي تلك المغامرة المهلكة الصعبة في تلك اللجج العميقة، فهناك الغوص الذي يؤدي إلى "الغرق"، وهناك الفشل "خفقا"، وهناك التعب والشقاء والنهاية المأساوية "اخترقا"، وهناك محاولاتٌ للسرقة "والشَّرقا".

إن وقعها الموسيقى وجرسها سيعملان على تحريض العاطفة التي أراد الشاعر بعثها، وفي إسهامها الإيقاع، والنسجامها مع موسيقى (القصيدة)، أو جملة إيقاعاتها، وبذلك نرى هذه القافية (القاف) تكشف عن اللون الداخلي من مشاعر وأحاسيس عبّرت عن قلق وحيرة وخيبة أمل ذلك الغائص في الوصول إلى المحبوبة (الدرة). إذ قام إيقاعها بنصيب من نهوض القصيدة بعبء التعبير عن المعنى، وبهذا نرى ربطاً للقافية بالإيقاع، ربطاً جاء من داخل القصيدة نفسها.

وتبدو أصوات اللين بارزةً في هذه الأبيات التشبيهية، وأصوات اللِّين، كما هو معروف في العربية تمثل حركات الثلاث: الفتحة والضمّة والكسرة، وهي ما تعرف بأصوات اللّين القصرة، وحروف اللِّين الطويلة فهي الألف والواو والياء، وهي المشهورة بحروف المدِّ.

لقد كرر الأعشى لفظه (رَأى) مرتين، إذ يقول: "وقد رأى... رأي" كم كرر (نال) مرتين، "من نالها نال" أيضاً، مما أحدث إيقاعاً داخلياً في هذا التشبه الواسع.

كما كان لاستخدامه أسلوب الشرط أثر موسيقى من خلال التقطيعات التعبيرية، إذ يقول: "مَنَّ رامها فارقته، من نالها نال..." كما كان الأعشى صنّاجة العرب حريصاً على تكرار حروف بعينها، بعضها من جنس الروي وبعضها ليس من جنسه، وأضنه عمد إلى ذلك عمداً، لإظهار قدراته وإبداعاته الموسيقية، ومنها تكرار حرف الدال في البيت الأول، من مثل: "درة، دارين، دونها"، وفي البيت الثاني نراه يكرر قد مرتين، "قد رامها، وقد خفقا"، بل ويكرره في البيت الثالث أيضاً، وقد أحدثت هذه "القَدُّ" جرساً موسيقياً عذباً لأن فيها قلقلة تتواءَمُ مع المعنى الذي أراده الشاعر، من حيث القلق والحيرة عدا عن معناها النحوي الذي يفيد التأكيد على كلِّ فعل ماضي سبقته.

كما أنه من اللافت للنظر تكرار حرف الهاء بشكل كبير وفي كل أبيات القصيدة، من مثل قوله: "كأنها، أخرجها، دونها، رامها، يرجوها، فيتركها، يحرسها، دونها، بها، عليها، طاوعها، رامها، نالها،

تأملها..."، مما أحدث أيضاً تأوّها موسيقياً وشعوراً فيه عاطفة التلهف والحسرة على ما كانت عليه الدرة، وما حدث له من خيبة من حيث كان قد أمضى عمره يلهث وراءها.

الموقف الرمزي والتأويلي:

لقد كان هذا المشهد التمثيلي الواسع رمزاً فنياً متخيلاً من ذهن الأعشى تصوّر فيه محبوبته كأنها "درة زهراء"، وهذه الدرة كما قلنا، صعبة المنال، يحرسها مارد من الجنِّ لا يغفل عنها ولو للحظة. وبذلك نرى الأعشى هذا الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء صورة هذا التشبيه لذاتها ولكن ليعبر من خلاله عن حاجته ومكامنه، ومواقفه، ونظرته إلى تلك المرأة المرغوبة التي يصعب الوصول إلى قلبها وحبَّها، وبهذا نراه يعبّر عن هذا تعبيراً رمزياً، غلب على تعبيره المباشر، ليجذب انتباه السامع وليشده إلى هذا القصة الغريبة، وبذلك نرى هذا النص التشبيهي الواسع يعلو على الواقع المعيشي، ليصبح نصاً وبناءً لغوياً مجازياً في محور المرأة المثال التي هي كالدرة الزهراء.

وبهذا يكون هذا التشبيه رمزاً وظّفه الشاعر ليعبر عن مكنونات حبّه تعبيراً مجازياً فنياً بعيداً عن التقريرية المباشرة.

لقد حمل هذا التشبيه الواسع الكثير من الدلالات والرموز والتأويل؛ إذ تمثل رحلة البحث عن "الدرة الزهراء" رحلة المخاطر والمتاعب التي يقوم بها الغواص في البحر ليحصل على منيته من الدرر الثمينة، وتشير هذه الرحلة – رحلة الغوص – إلى رحلة المعاناة والمتاعب عند الشاعر نفسه، إذ إنه هو الغائص المغامر الشقيّ، الذي يعرف قيمة هذا الصيد الثمين الذي يستحق منه أن يقضي كل عمره بحثاً عنه، إذ أنَّ في امتلاكها خلوداً أبدياً، فيه النعيم والرّفاه والراحة الدائمة.

لقد كان التشبيه بمجمله رمزاً كاملاً لتلك المرأة التي كلفها الشاعر، فلم يظفر بها في نهاية المطاف. لقد تمكن الأعشى من جعل محبوبته درة الحياة وخلوداً أبدياً لا نهاية له.

لقد حمل هذا التشبيه في أعماقه الكثير من الرموز الداخلية والدلالات النفسية التي أشرنا إليها آنفاً من حيث دلالات الحركة ورمزيتها ورمزية المكان وأهميته في هذا التشبيه الذي اعتمد على توظيف هذا العنصر وهو عنصر الزمان توظيفاً دلالياً رمزياً موحياً من حيث إن البحر مكان الخطر وانقضاء العمر ذهب هباءً منثوراً دون فائدة، فضاع عمر الشاعر دون تحقيق أمنياته.

ثالثاً: تمثيل الحيوان (الناقة) الحمار الوحشي – القصيدة الفائية لأوس بن حجر

يكاد الشعراء الجاهليون لا يتصدّون للوصف في قصيدة حتى يتحدثوا عن الناقة لما لها من ارتباط حميم بحياتهم[1]، فقد اعتمدت حياة العرب في الجاهلية، اعتماداً كبيراً على الناقة، فهي طعامهم، وناقلتهم، ورفيق رحلتهم في صحراء العرب القاحلة الموحشة[2]، كما شغلت الإبل (وخاصة الناقة) مساحة واسعة من الشعر الجاهلي، حتى قال أحد دارسي الإبل في الشعر الجاهلي "إن الشعر الجاهلي، يوشك أن يكون (شعر الإبل)، أو ما يتصل بالإبل، من طلل يرحل عنه، أو محبوبة تلحق عليها، أو ممدوح تركب الناقة إليه، أو كريم يتوالى عقرها،... فقد برز وصف الإبل في الشعر الجاهلي كله، ولا يكاد شاعر جاهلي لم يشارك فيه، وقد استمرت سيطرة التقاليد الفنية التي وضعها الشعراء الجاهليون في وصف الإبل على الشعر العربي فترة طويلة من تاريخه"[3].

كانت الإبل عنصراً فعالاً في وجدان الإنسان الجاهلي، أثارت خياله وأذلت عواطفه، وألهمته شعراً في غاية الروعة والإثارة، إذ استتاب الشعراء عن الحديث عن أنفسهم بالحديث عن هذا الحيوان من خلال وصفه المفصل، ومن خلال تشبيهه بحيوانات أخرى، منها الأليف، ومنها الوحشي، كحمار الوحش إذ نقل لهم هذا التشبيه بصورة غير مباشرة هواجسهم النفسية، وأحلامهم الغامضة، فنراهم يتوسعون، ويتمددون ويطولون أثناء تشبيهاتهم تلك كما هو الحال في القصيدة الفائية لأوس بن حجر عندما شبّه ناقته بحمار الوحش في صلابتها وسرعتها وقدرتها على النجاة من الأخطار ومن تحدي الصعاب، وبنى من خلالها قصة واسعة ممتدة فيها الكثير من التفاصيل والجزئيات.

---

(1) حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص35.
(2) حنا نصر الحتّي، الناقة في الشعر الجاهلي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ص16.
(3) أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983، ص9.

بين يدي التشبيه:

جاء هذا التشبيه التمثيلي الواسع في واحدٍ وثلاثين (31) بيتاً، ضمن قصيدة فائية طويلة، بلغ عدد أبياتها ستين بيتاً، وجاءت بداية هذا التشبيه ابتداءً من البيت السابع والعشرين (27)، وانتهاءً بالبيت السابع والخمسين (57) من هذه القصيدة.

فبعد أن يفرغ أوس بن حجر من حديثه عن الأطلال، ينتقل إلى الحديث عن الناقة، فيخلع عليها أوصافاً كثيرة، ثم يبدأ بتشبيه تمثيلي واسع، يصوّر ناقته بأنها حماروحشي في حكاية مليئة بالأحداث والصراعات حول الحياة والموت، ويكون مطلع هذه القصيدة[1]:

تَنَكَّــر بعــدي مِــنْ أُميمــةَ ضــائِفُ ... فَبَــرْكٌ فــأعلى تَوْلَــبٍ فالمُخــالِفُ

أما أبيات هذا التشبيه، فهي كالتالي[2]:

كــأنّي كــسوتُ الرَّحْــلَ أَحْقَــبَ قارِبــاً ... لــه بجنــوبِ الــشَّيِّطينِ مَــساوِفُ[3]

يقلِّــب قَيْــدوداً كــأنَّ سَــرَاتها ... صَــفَا مُــدْهِنٍ قَــدْ زحْلَفَتْــهُ الزَّحــالفِ[4]

يُقلِّــبُ حَقْبــاءَ العَجِيــزةِ سَــمْحَجاً ... بهــا نَــدَبٌ مــن زرِّهِ ومناسِــفُ[5]

وأخْلَفَــهُ مِــن كُــلِّ وقْــطٍ ومُــدْهِنٍ ... نِطَــافٌ فمــشربٌ يبــابٌ وناشِــفُ[6]

وحلأَّهــا حتّــى إذا هــي أحْنَقَــتْ ... وأشْــرَفَ فــوقَ الحــالبينِ الــشَّراسِفُ[7]

---

(1) ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1960، ص63-74.

(2) المصدر السابق، ص67-73، وبه شرح لمفردات التشبيه.

(3) الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض؛ قارب: حمار يعجّل ليلة الورد، وهي صفة للحمار الوحشي المتشوّق لليلة الورد من أتانه (أنثاه)؛ الشَّيِّطين، بتشديد التحتية: اسم موضع؛ مساوف: بالت حميره، فهو يشمُّ أبوالها؛ السَّوفُ: الشَّمُّ، ومنه السِّيافة.

(4) القيدود: الأتان الطويلة؛ يقلبها: يصرفها (يحركها) يميناً وشمالاً؛ سَرَاتها: ظهْرها؛ صَفَا مُدْهِنٍ: المدهن: نقرة في الجبل يستنقع فيها الماء؛ الزحلوفة: مكانٌ منحدر ومملس، لأنهم يتزحلفون عليه.

(5) حَقباء: أي بموضع حقيبتها بياض (أي: عجيزتها) مثل الحقب، يصرفها كيف يشاء؛ السَّمْحَج: الطويلة على وجه الأرض؛ النَدَبُ، بفتحتين: الأثر، بضم الهمزة، يقال ندب وجرح؛ زرِّهِ: عضّهِ؛ مناسف: يُقال: نسفها بنابه، أيّ عضّها؛ المناسف: مواضع العَض.

(6) الوَقْطُ: حفرة في الجبل يجتمع فيها ماء السماء؛ والمدهن مر شرحها؛ نِطافٌ: بقية ماء؛ يَباب: جاف.

(7) حلّأها: طردها، وأصله المنع عن الماء، ثم صار كلَّ مَنْع تحلئه؛ أحْنَقَتْ: ضمُرتْ ولزق بطنها بظهرها؛ وإشراف الشراشف فوق الحالبين: كناية عن الضمور والهزال؛ ديوان أوس بن حجر، ص68، الهامش؛ والشّراسفُ: أطراف الأضلاع.

وَخَـــبَّ سَـــفَا قَرْيانَـــةٍ وتوَقّـــدْت	عليـــه مـــن الـــصَّمَّانَتينِ الأصـــالِفُ[1]
فأضـــحى بِقَـــاراتِ الـــسِّتارِ كأنّـــه	ربيئَـــةُ جَـــيْشٍ فَهْـــوُ ظمـــآنُ خـــائِفُ[2]
يقـــولُ لـــه الـــرَّاعون هَـــذَاكَ راكـــبٌ	يُـــؤَبِّنُ شَخْـــصاً فَـــوْقَ عَلْيـــاءَ واقِـــفُ[3]
إذا اسْـــتقبلَتْهُ الـــشمسُ صَـــدَّ بوجهِـــهِ	كمـــا صَـــدَّ عـــن نـــارِ المُهـــوِّلِ حـــالِفُ[4]
تـــذَكَّرَ عَيْنـــاً مِـــنْ غُمـــازةَ ماؤهـــا	لَـــهُ حَبَـــبٌ تَـــسْتَنُّ فيـــهِ الزّخـــارِفُ[5]
لَـــهُ ثَـــأْد يَهتَـــزُّ جَعْـــدٌ كأنّـــهُ	مُخَـــالِطُ أَرْجـــاءِ العيـــونِ القَراطِـــفُ[6]
فأوْرَدَهـــا التقريـــبُ والـــشّدُّ مَـــنْهلاً	قَطَـــاهُ مُعيـــدٌ كـــرَّةَ الـــوِرْدِ عـــاطِفُ[7]
فلاقَـــى عليهـــا مـــن صُـــباحَ مُـــدَمِّراً	لناموسِـــــهِ مـــــن الـــــصّفيحِ سَـــــقَائِفُ[8]
صَـــدٍّ غـــائِرُ العينـــين شـــقّق لحمـــه	ســـمائِمُ قَـــيْظٍ فهـــوَ أسْـــوَدُ شاسِـــفُ[9]
أَزَبُّ ظهـــور الـــسَّاعِدَيْنِ عِظَامُـــهُ	علـــى قَـــدَرٍ شَـــثْنُ البَنَـــانِ جُنـــادِفُ[10]
أَخـــو قَتُـــراتٍ قَـــدْ تَـــيَقّن أنّـــه	إذا لَـــمْ يُـــصِبْ لحمـــاً مـــن الـــوحشِ خاسِـــفُ[11]

(1) خبَّ السَّفا: ارتفع وطال التراب، وهي بمعنى (جرى)؛ القُرْيان: جمع قُرِي، وهو سيل الماء؛ توقّدت: لمعت؛ الصَّمَّانتين: مثنى صَمَّانة، وهي الأرض الصلبة التي لا تُنبِتُ؛ والأصالف: جمع أصلف، وهو المكان الصلب من الأرض فيه حجارة.

(2) القارات: جمع قارة، وهو جبيلٌ مستدقٌ ململمٌ في السماء؛ السِّتّار: عَلَمٌ على جبالٍ كثيرة منها جبل (بأجأ)؛ الربيئة: الطليعة التي تتقدم الجيشَ لِتعُسَّ الخبر.

(3) هذاك: هو ذاك؛ يُؤَبِّنُ شخصاً: يتّبع آثاره بنظره، واتباع آثار الميّت لمحاسنه.

(4) صدٍّ عن نار المهوِّلِ حالف: وهذه من طقوس عبادة النار عند بعض القبائل اليمنيّة، "كانوا يحلفون بالنّار، وكانت لهم نار يُقال إنها كانت بأشراف اليمن، لها سَدَنة، فإذا تفاقم الأمر بين القوم فحلف بها انقطع بينهم، وكان اسمها هوله والمهولة، وكان سادِنُها إذا أُتي برجلٍ هَيَّبَهُ من الحَلْفِ بها، وقد كان ذلك السادن يطرح في تلك النار المِلح والكبريت لتستشيط وتلتهب، فيقول: هذه النار قد تهددك، فإذا كان مريباً نكل، وإن كان بريئاً حلف". انظر: ديوان أوس بن حجر، ص69، الهامش؛ وحاوي: فن الوصف، ص265.

(5) غُمازة: بئر معروفة بين البصرة والبحرين، وقال قوم بل هي عين؛ الزّخارف: ذباب صغير تطير فوق الماء؛ وزخارفُ الماء: طرائقه.

(6) الثّأد: الثرى والنّدى نفسه، والتراب الجعْد: هو النديّ اللّين؛ والقراطف جمع قرطفة: وهي القطيفة المخملة.

(7) أوردها الحمار بالتقريب والشد منهلاً، أي: أوردها تقريباً؛ والمنهل: المشرب؛ وقوله: "قطاه مُعيد كرةُ الوِرد عاطِفُ"، لا تأتي القطاة عين هذا الماء مرة هذه وتذهبُ أخرى، بمعنى أن القطا يأتي باستمرار إلى هذه العين، دلالة على أنها لا تنقطع من الماء، فهي دائمة الجريان".

(8) عليها؛ على هذه العين؛ صُباحُ (غير منصرف)، وهي اسم قبيلة؛ ومدمِّراً: يدمّر ما رمى بقتله؛ والنّاموس: القترة، يعني بيت الصائد، يعني الرامي للوحش؛ والصفيح: صخر رقاق يبني به البيت؛ والسقائف: طوائف الصفيح.

(9) صَدٍّ: عطشان، وغائر العينين من الجهد؛ شقّق لحمه: أي مَزّقه؛ سمائم قَيْظٍ: شدّة الحَرّ.

(10) أزبُّ: يريد أنه صائد مشغول عن التزيين كثير الشَّعر؛ على قَدَرٍ: أي رجل مقدر ليس بضخم؛ والجنادفُ: القصير الغليظ المجْتَمع؛ شَثْن البَنان: خشن غليظ.

(11) القَتُرات: جمع قترة، وهي بيت الصّائد؛ خاسف: مهزول وجائع.

مُعَاوِدُ قَتْلِ الهادياتِ شِواؤهُ ... مِنَ اللحمِ قُصْرَى بادِنٍ وطفاطِفُ[1]

قَصِيٌّ مَبيتِ الليلِ للصَّيْدِ مُطْعَمٌ ... لأسْهُمِهِ غارٍ وبَارٍ وراصِفُ[2]

فيسَّر سَهْماً راشَهُ بمناكِبٍ ... ظُهَارٍ لُؤَامٍ فَهْوَ أَعْجَفُ شارِفُ[3]

على ضَالَةٍ فَرْعٍ كأنَّ نذيرها ... إذا لَمْ تُخَفِّضْهُ عن الوحشِ عازِفُ[4]

فأمْهَلَهُ حتّى إذا أنْ كأنَّهُ ... مُعَاطي يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الماءِ غارِفُ[5]

فأرسله مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أنَّه ... مُخالِطُ ما تحتَ الشراسِفِ جائفُ[6]

فمَرَّ النَّضيُّ للذراعِ ونحرِهِ ... ولِلْحَيْنِ أحياناً عن النّفسِ صَارفُ[7]

فَعضَّ بإبهامِ اليمينِ نَدَامةً ... ولهّفَ سِرّاً أُمَّهُ وَهُوَ لاهِفُ[8]

وجَالَ ولَمْ يَعْكِم وشَيَّعَ إلْفَهُ ... بمُنْقَطَعِ الغَضْراءِ شَدٌّ مُؤالِفُ[9]

فما زالَ يَغْري الشدَّ حتى كأنما ... قوائمُه في جانِبَيْهِ الزّعانِفُ[10]

كأنَّ بِجَنْبَيهِ جَنَابَيْنِ من حَصَىً ... إذا عَدْوُهُ مَرَّا بهِ مُتَضَايفُ[11]

تُواهِقُ رجلاها يَدَيْهِ ورأسَهُ ... لَها قَتَبٌ فوقَ الحقيبةِ رادِفُ[12]

يُصَرِّف للأصواتِ والرِّيحِ هادياً ... تميمَ النّضِيِّ كدَّحَتْهُ المناسِفُ[13]

---

(1) الهاديات: السّابقات من الأُتن، أو من الوحش عامة؛ القصرى: ما يلي الكشح، وهي أسفل الأضلاع، رخصة ليّنة؛ الطفَاطف: جمع طفطفة، وهي اللحم الرخص من مراقّ البطن، أو هي أطراف الأضلاع.

(2) قصِي مبيت الليل: بعيد عن أهله لا يبيت معهم، بل يبيت مع الوحش؛ غارٍ: أي من غراه يغروه، إذا طلاه بالغِراء؛ والرّصفةُ: ما يُشَدُّ على صدر السهم.

(3) راشَه: وضع عليه الريش؛ المناكب: أربع ريشاتٍ يكنّ على طرف المنكب؛ والظُهار: ما جعل من ظهر الريشة؛ اللُؤام: القذذ الملتئمة من الريش فيكون بطن قذة إلى ظهر أخرى، وهو ما كان من عمل السهام ملتئماً قد براه حتى أعجفه؛ وسهم شارف: بعيد العهد بالصّيانة، وقيل هو الدقيق الطويل.

(4) الضّال: السِّدر تُعْمَلُ منه السهام والقسيّ، والضالة هنا القوس؛ نذيرها: صوتها؛ عازف: مصوِّتٌ ذو عزيف.

(5) حتى إذ أن كأنه: أي حتّى كأنه؛ المعاطي: المُنَاوِل، وهو بمعنى: أي حتّى اطمأنّ؛ جمّة الماء: مكان اجتماعها.

(6) جائف: يصير السهم إلى الجوف حتى تصير الرّميةُ جائفة؛ والشراسِف: أطراف الأضلاع الرخصة من أطراف الصدر المشرفة.

(7) النّضي: اسم للقدح نفسه إذا لم يرش ولم يجعل له نصل؛ والحتف: المنيّة؛ فمر بذراعه ونحره: أي لم يصبهُ.

(8) عَضّ بإبهام اليمين: على ما فاته؛ ولهّف: أي قال يا لهف أمّاه، ورجل لاهف ولهفان.

(9) العَكْم: الانتظار؛ لم يعكم: لم ينتظر، أي هرب ولم يكر؛ إلْفَهُ: أنثاه؛ وشيّعها: أعانها على الجَري؛ الغضراء: الأرض الطيبة الخضراء؛ شدٌّ مؤالف: أي جَريٌ، يجمع بين الألّاف، ولا يدعها تتفرق.

(10) يفري الشدّ: يعمل الجري، كأن قوائمه زعانف: أي معلّقة لا تمس الأرض من سرعته.

(11) الجنَاب: الصّف، إذا مرّ بهما تزايد، كأنّ الحصى يثيره أو يستحثّه، ومعناه: أنّ النقع فوق هذين الجنابين ينعقد ويتطاير كأنه بحر تتقاذف أمواجه.

(12) وصف حمار الوحش وأتانه يسوقها إلى الوجه الذي يريده ويزعجها نحوه، فرأسه في موضع الحقيبة منها، وهي مؤخر الرِّحل، فهو كالقتب الموضوع خلفها؛ والرادف من ردفت الشيء إذا صرتُ خلفه.

(13) يقول: إذا سمعَ صوتاً خافه التفت ونظر، وقوله والريح، يقول يستروح، هل يجد ريح إنسان، وقوله: كدّحته المناسف، يقول هو غليظ الحاجبين، أي كأنّ فيه حجارة، ونضيُّ السهم عوده قبل أن يراش؛ والنّضيُّ: ما بين الرأس والكاهِل من العنق؛ كدّحته: عضضته؛ ومنسف الحمار: فمه؛ والنسفُ: العَضُّ.

ورأســـاً كَـــدَنِّ التّجْـــرِ جأْبَـــاً كأنّمـــا رَمَـــــــى حاجبيــــــهِ بالحجـــــارةِ قــــــاذِفُ[1]

كِـــــلا مِنْخَرَيْــــه ســـــائِفاً، أو مُعَـــشِّراً بمـــا انْقَـــضَّ مـــن مـــاءِ الخياشـــيمِ راعـــفُ[2]

يركب الشعراء النّاقة المخلِّصة من الذكريات المؤلمة والهموم الناصبة، والآلام المبرحة، فعلى ظهرها العزاء، وعلى ظهرها السلوى وهي المُطهِّر من المخاوف والقلق بنتقل الشاعر من حالة اليأس والقنوط إلى حالة الأمن الروحي والاستقرار النفسي في ظل عينِ ماءٍ ثرّة فتبدو النّاقة في أشعار الجاهليين الملجأ والملاذ لليائس الخائف والضائع، والاحتماء بها، ومن أجل ذلك اتخذت الناقة في الشعر الجاهلي هذه المعاني والصور بطرق متنوعة من أبرزها التشبيهات الكثيرة المشتقة من عناصر طبيعية، أو حيوانية، كما هو الحال في هذا التشبيه التمثيلي الواسع[3].

لقد أبرز الشاعر أوس بن حجر في هذا التشبيه الواسع موضوعاً مهماً تناول جوانب الصراع من أجل البقاء والحياة، وتحدث فيه عن نمط من المواجهة والمصادمة والأخطار والمتاعب الذي واجهها حمار الوحش وأتنه في قصٍّ اتسع لكثير من الجولات والمواقف في محطات الحياة وأعبائها، وما نتج عن كلِّ ذلك من انتصار، إذ كانت الناقة "المشبه" تماثل حمار الوحش "المشبه به".

ترك المشبه والتوسع بالحديث عن المشبه به:

ينتقل أوس ليرسم صورة بيانية متكاملة الأطراف والمعالم، ليظهر من خلالها صورة تحكي قصته، وحجم معاناته التي يكابدها، وذلك بالانطلاق من رَحلِه الذي يحمله على ناقته، فشبه ناقته

---

(1) شبه رأسَهُ بالدَّنِّ في الكبر؛ والجأْبُ: الغليظ.

(2) سائغاً: أي يشمُّ أبوالها؛ وعشَّر الحمارُ: تابَعَ النهيق عشر نهقاتٍ، ووالى بين عشر ترجيعات في نهيقه، فهو مُعشِّر؛ راعف: أي سائل.

(3) أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ص76.

بالحمار الوحشي الأحقب، وربما كان اختيار الحمار الأحقب بأجمل الأوصاف في الهيئة واللون، فضلاً عن الغرض الذي يريده، وهو السرعة، وهو وصف شائع للون الحمار عند الشعراء الجاهليين.

كما هو الحال عند بشر بن أبي خازم الذي شبّه ناقته بحمار وحشي أحقب، يقول(1):

كـــــأنَّ قُتـــــودي علـــــى أَحقـــــبٍ يريـــــدُ نحوصـــــاً تَـــــؤُمُّ الـــــسِلاما

كما نجد مثل هذا التشبيه عند الأعشى في قوله(2):

عَرَنَدَســـةٍ لا يَـــنْقُضُ الـــسَّيرُ غرضَـــها كأحْقَـــبَ بـــالوَفراءِ جَـــأبَ مُكَـــدَّمِ

ومن الملاحظ على تشبيه أوس نوع من التقديم والتأخير في بناء الجملة، مع وضوح الدلالة في المعنى، ومن الطبيعي أن يقول: "كأني كسوتُ الأحقبَ الرَّحْلَ". كما نلاحظ دقةً في اختيار الشاعر لأوصاف هذا الحمار؛ فهو قارب: والقارب الذي يحمل الماء ليلاً، وهو يدلُّ على عطشِ هذا الحمار؛ فهو أسرع ما يكون، وهو على هذه الحالة(3).

إنَّ ذكر الشاعِر للمساوف، وهي أبوال الحمير التي يشتمها ذلك الحمار الأحقب لسبب آخر يستدعي زيادة سرعته، إذ إن هذا الحيوان شديد الغيرة على إناثه، "والحمار يغارُ ويحمي عانته الدّهر كلّه، ويضرب فيها كضربه لو أصاب أتاناً من غيرها"(4).

ولذلك نراه يشتم كلّ أرضٍ ينزل فيها مع إناثه، فإذا وجد بها أبوالاً لذكور الحُمر نفر بأتُنه منها خشية منافسٍ، أو غريم، وهو في نفوره منها يكون أشدّ نفوراً وسرعة(5)، فباجتماع شدة الغيرة على أُتنه،

---

(1) ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزّة حسن، ط2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972، ص187.
(2) ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، 1950، ص119.
(3) شرح أبيات مغني اللبيب، ج1، ص166، صنعة عبد القادر البغدادي، تحقيق عبد العزيز رباح، وأحمد الدقاق، ط2، دار المأمون للتراث، دمشق، 1958.
(4) الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ج4، ص98، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1388هـ.
(5) محمد البدري، الحكاية في تشبيهات الجاهليين، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2002م، ص113.

وشدة العطش والاجتهاد في حمل الماء، يبلغ الحمار أقصى ما يمكن أن يبلغه في السرعة، وهذا دال على إجادة أوس لوصف الحمر، ومعرفته بدقائق أحوالها، وهذا بشهادة أحد أشهر نقاد العرب القدماء، وهو ابن قتيبة الذي يقول: "وكان أوس بن حجر عاقلاً في شعره، كثير الوصف لمكارم الأخلاق، وهو من أوصفهم للحمر والسلاح"(1).

إنّ هذا الحمار يتحكم بالأتُن تحكماً تاماً، فلا تستطيع الأُتن مخالفته، وإلا فإنه يزجرها، ويعضّها، وصورة هذا الحمار المتحكم بالأتن متوافقة مع صورة الحمار عند غيره من الجاهليين، وهم عادة ما يعنون بالصفات التي تظهر قوة الحمار وشدة بأسه، مثل قول الأعشى الذي يقول(2):

أذلـــكَ أمْ خمـــيصُ الـــبَطْنِ جَـــأبٌ   أطـــاع لـــه النَّواصـــفُ الكديـــدُ

لقد بدأ أوسٌ بوصف معالم الجمال في هذا الحمار قبل وصفه معالم القوة والبأس، فبدأ بذكر لون الحمار، فهو أحقب: أي في بطنه بياض، وكذلك أتانه، فهي حقباء العجيزة، مما يدل على روح الشاعر المفعمة بحب الجمال، ومظاهر الحسن.

ونشير هنا إلى الصورة في الفعل (يُقلِّبُ) وما تفيد من معنى السيطرة والتحكم في التصريف، وهذا ما تذكّرنا به الآية القرآنية: ﴿يُقَلِّبُ ٱللَّهُ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَعِبۡرَةٗ لِّأُوْلِي ٱلۡأَبۡصَٰرِ﴾ [النور: 24].

يُقلِّـــب حقبـــاءَ العجيـــزةِ سَـــمْحجاً   بهـــا نَـــدَبٌ مِـــنْ زَرِّهِ ومَنَاسِـــفُ

وأخْلَفَـــهُ مـــن كُـــلِّ وَقْـــسطٍ ومُـــدْهِنٌ   نِطَـــافٌ فمـــشروبٌ يَبَـــابُ وناشِـــفُ

وحلّأهـــا حتّـــى إذا هِـــيَ أحنَقَـــتْ   وأشْـــرَفَ فَـــوقَ الحـــالبينِ الـــشراسِفُ

وخَـــبَّ سَـــفَا قُرْيانِـــهِ وتوقّـــدَتْ   عليـــهِ مـــن الـــصّمّانتينِ الأصـــالِفُ

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص202.
(2) ديوان الأعشى، ص325، وبهامشه: النواصف: بطون الأودية المتسعة؛ الكديد: الوادي العظيم.

يحدثنا أوس عن أدقِّ تفاصيل ممارسات هذا الحمار الوحشي في حياته مع أُتُنِه، فيشبّه ظهر أتانِهِ الطويل، بالنّقرةِ التي في الجبلِ تحبس الماء، وقد تملَّس من كثرةِ المتزحلفين عليه، ثم يتوسع في وصف هذا الحمار الأحقب، إبرازاً منه لقوته (لقوة الحمار)، فهو لا يزال يقلّب ويصرّفُ في أتانِهِ الحقباء العجيزة: أي البيضاء موضع العجيزة، حتى أدْماها، وظهرت عليها علامات وجروح من جرّاء تقليبه لها، وزرْهِ، وعضّه إياها، فالذي أخلفه في أن يستزيد في طلب حاجته من الماء هو النطاف، والمشروب اليباب والناشف من كلّ وقطٍ ومدهنٍ، إذ تفيد كلمة (كُلّ) العموم. وكأنه يريد أن يخبرنا بأنه استقصى كُلّ أماكن وجود الماء التي يظنها، فلم يجد فيها شيئاً، فصار في حكم من وُعَدَ وأُخْلِف، ومن المعلوم أن كلمة أخلفه أصل دلالتها واستعمالها خاص بالإنسان، وجاءت في هذا السياق على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

ويتابع أوس وصف مشاهد هذا الحمار وأتنه، والضمير في (حلأها) يعود على يباب الوقط والمدهن التي منعته عن الوِرْد عندما ظنّ أنّ الماء مُتَبَقٍّ فيها حتى بلغت هذه الأُتُن من العطشِ مبلغاً ضَمُرَ فيه بطنها، وصار لاصقاً بظهرها، وبرزت أضلاع صدرها من ناحية الحالبين من البطن.

إننا نلاحظ ونحن نقف أمام هذه التفصيلات التي يوردها أوس بأننا أمام صنعةٍ فنيةٍ يجودها صاحبها، ويهذبها ويعيد النظر فيها، حتى تستقيم له الصورة التي يريدها، فكل هذه المعاني تتجلى حين يقف الباحث على معاني هذه الأبيات، ونتأمل في حسن وصفه، ودقة صنعته.

ويستمر أوس في وصف مشهد الظمأ الذي حلّ بهذا الحمار الوحشي، وانقطاع الماء عن كل مكان، كان يظن فيه من الماء بقية، حتى بلغ منه مبلغاً أشرف فيه على حدّ الهلاك، فيقول إنّ الماء قد جرى وغاض من المكان الذي كان يرجى فيه، واتقاد حرارة الجوّ زادت من تبخر ما تبقى من أثر لهذا الماء، ولا شك أن كلمة (توقّدت) توحي لنا بمناخ ذلك المشهد، وارتفاع درجة حرارة جوه، وانتقاء

الشاعر لكلمة (خبّ) التي تتناسب مع نفس المدلول، وتؤازه في المعنى، كل ذلك ينقل الحالة التي وصلت فيها درجة انعدام قطرة الماء، ومدى مأسوية المشهد.

فأضحى بقاراتِ السِّتارِ كأنّهُ ... رَبِيْئَةُ جيشٍ فهو ظمآنُ خائِفُ

يقولُ له الراؤون هذاكَ راكِبٌ ... يُؤَبِّنُ شخصاً فوقَ علياءَ واقِفُ

إذا استقبلتْهُ الشمسُ صَدَّ بوجههِ ... كما صَدَّ عنْ نارِ المُهَوِّلِ حالِفُ

يصور لنا أوس هذا الحمار الوحشي، وهو على ذلك الجبل المرتفع فيشبهه بالطليعة التي تتقدم الجيش لتَعُسَّ الخَبَر، وتعرفَ أحوال العَدوِّ وأخباره وتحدد مواقفه، ونعتقد بأن الشاعر قد وُفِقَ في إصابة الغرض والجمع الصحيح بين طرفي التشبيه حينما وصف الحمار، وهو يقود أُتُنهُ بربيئة الجيش؛ فبينهما تطابق إلى حدٍّ كبير، فالحمار الذي يتقدّم على أُتُنه لكشف الطريق، والتأكد من خلوه من صائد متربص، أو عدوٍ غريمٍ، وهو يعاني من الظمأ والخوف ويقابل حال الرقيب الذي يتقدم الجيشَ لتأمين الطريق والتأكد من خلوّه من كمينٍ منصوب أو عدوٍ متربصٍ، والغرض هو إظهار مقدار الحرص والتيقظ والحذر عند هذا الحمار الوحشي القائد، وبينما هو على تلك الحال إذ يراه الراؤون فقالوا عنه بأنه رجل يؤبّن ميتاً فوق ذلك الجبل، ثم انتقل ليصوّر لنا صدود هذا الحمار عن ضوء الشمس الحارقة المبهرة لضوئها للعين التي تزيد من ظمئه في نفس الوقت، فيشبه حال هذا الحمار بحال الحالف الذي يصدُّ عن نار المهول، تهيباً منها، ويحاول أوس أن يُظهر لنا من خلال خبر هذه النار هيئة هذا الحمار أثناء صدوده عن استقبال أشعة الشمس الحارقة، ونفوره منها من شدة عطشه، وحاجته إلى الماء، وقد انتزع الشاعر هذا التشبيه عن الموروث الشعبي السائد في عصره.

وتشبيه صدود الحمار عن الشمس بصدود الحالف عن نار المهول يُعدّ من قبيل "تشبيه المحسوس بأمر معقول"، لأننا لا نعلم الكيفية التي صدّ بها ذلك الحالف عن النّار، وإنما هو معنى نستطيع أن نتخيله في عقولنا، فندرك منه الغرض الذي أراده الشاعر.

وقد اختلف النقاد في استحسانهم هذا النوع من التشبيه، إذ ذهب أبو هلال العسكري إلى عدم استحسانه، إذ يقول: وليس هذا التشبيه بالمختار، ولو أنّ بعض الناس يستملحه، لأنه أخرج ما يرى بالعيان إلى ما يعرف بالفكر(1).

ويرى عدد من علماء البلاغة بأن تشبيه المحسوس بالمعقول غير جائز أصلاً، والسرّ في ذلك هو أن "الأوصاف التي ترد السامع فيها بالتمثيل من العقل إلى العيان والحسّ، وهي نفسها معروفة مشهورة صحيحة، لا تحتاج إلى الدلالة على أنها أمكنة موجودة أم لا، فإنها وإن غنيت من هذه الجهة عن التمثيل بالمشاهدات والمحسوسات، فإنها تفتقر إليه من جهة المقدار؛ لأن مقاديرها في العقل تختلف وتتفاوت، فقد يقال في الفعل: إنه في حال الفائدة على حدودٍ مختلفةٍ في المبالغة والتوسط، فإذا رجعت إلى ما تبصرُ وتحسُّ عرفت ذلك بحقيقته كما يوزن القسطاس(2).

وقد أجاز ابن رشيق هذا النوع من التشبيه، إذ كان الذي حمل الشاعر عليه أنه قصد أن يشبّه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة، كأنه أراد المبالغة، وعلل ذلك بقوله(3): "ولعله يقول، أو يقول المحتج له: معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة، لا سيما، وقد جاء مثل هذا في القرآن الكريم وفي الشعر الفصيح، قال الله عز وجل: ﴿طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ﴾ [الصافات: 65].

---

(1) علي الجندي، فن التشبيه، ج2، ص96، ط1، مكتبة نهضة مصر، 1952.
(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص125.
(3) القيرواني، العمدة، ج1، ص288.

ويقول العلوي فيه: هو من لطيف التشبيهات وأرقّها، وأدخلها في البلاغة وأدقها، ووجه البلاغة فيه: هو إلحاق المعاني بالأمور الحسيّة المدركة في الظهور والجلاء، فيصير في الحقيقة، كأنه تشبيه محسوس بمحسوس، وهذا في نهاية المبالغة[1].

تـــذكَّر عينـــاً مـــن غُمـــارةَ ماؤهـــا   لَـــهُ جَبَـــبٌ تَـــسْتَنُّ فيـــهِ الزّخـــارِفُ

لَــــهُ ثَــــأْدٌ يهـــزّ جَعْـــدٌ كأنّــــهُ   مُخـــالِطُ أرجـــاء العيـــونِ القراطِـــفُ

فأوردهـــا التقريـــبُ والـــشدُّ مَـــنْهلاً   قَطَـــاهُ مُعيـــدُ كـــرّةَ الـــورْدِ عـــاطِفُ

فلاقـــى عليهـــا مِـــنْ صُـــباحَ مُـــدَمِّراً   لناموسِـــهِ مـــن الـــصفيحِ ســـقائِفُ[2]

تذكّر هذا الحمار عينَ غُمارة، وماءَها أثناء صدّه عن جهة الشمس الحارقة؛ فتذكّر أجمل ما يمكن تذكّره أثناء بلوغه أشد ما يكون من العطش والكرب، وذلك من باب التداعي العكسي، ولم يكتف هذا الحمار بذكر تلك العين، ومائها، بل باتَ يتوسع في وصفها، ويستغرب ذلك الوصف، ويلذّ به، وكأنه يحاول تخفيف حدّة عطشه والخروج من ذلك الجو القاسي الملتهب، بمحاولة الدخول في عالم الذاكرة والعيش في تلك اللحظات الأجمل بالنسبة إليه، وهو على تلك الحالة، وهذا دالٌ على مدى التفاؤل عند الحمار، وإيمانه بأن الشيء قد يلد من رحم ضده.

وإذا تأملنا في لفظه (تذكّر) الواردة في هذه الأبيات وجدنا أنها توحي بإيذان قرب الفرج، وزوال الكرب، وأن التنكير في كلمة (عيناً)، تدل على جمال تلك العين، وعظمة قيمتها في نفس ذلك الحمار.

وتتكرر صورة تذكُّر الحمار للماء واستغراقه في التفكير في شعر الجاهليين، وهذا ما نجده على سبيل المثال، عند لبيد بن ربيعة، عندما يصف الحمار، وقد بلغ من العطش مبلغاً عظيماً، إذ يقول[3]:

---

(1) يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، ص306، مكتبة المعارف، الرياض، 1980.

(2) ثأْدْ: الثرى؛ القراطف: القطيفة المخملة؛ صُباح اسم قبيلة؛ لناموسه: القترة؛ سقائف: أحجار، أو أخشاب طوال يُسْقَفُ بها.

(3) ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس، ط1، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962، ص82.

وذكَّرهـــــــا مناهِـــــــلَ آجِنَـــــــاتٍ   بحاجَـــــــةَ لا تُنَـــــــزَّحُ بالـــــــدَّوالي

لقد تميّز أوس بدقة وصفه وكثرة التفاصيل والجزئيات في هذا التشبيه الواسع، إذ نراه يتميّز بوصف الماء لذلك الحمار، وهو في تلك الحالة من العطش، فعين الماء التي يتذكرها لها حَبَبٌ تَسْتَنُّ فيها الزخارف: أي الذباب الصغير يتطاير فوقها، أمّا أرضها فَنَديّة الثّرى ليّنةً تشبيه قطعة القطيفة المخملة؛ يريد أن يُظهر نعومة تلك الأرض، ويتوسع أوس في وصف تلك العين، وكأنه في حلم لا يريد أن يستيقظ منه.

إنّ هروب الشاعر بالاتجاه المعاكس للحالة التي هو عليها في حقيقة الأمر ما هو إلا من دقائق صنعته الفنية البيانية، ومن لطائف حيلة النفسية، فهو يذكر لنا عين غُمازة، وماءها، والحَبَب التي تَسْتَنُّ فيه، وفي الوقت الذي بلغ فيه أحلكَ ما يكون من الظمأ والخوف والكرب، ثم يذكر لنا ثراها النديّ الرطب، في الوقت الذي يصف لنا فيه حرارة الشمس الملتهبة المحرقة، ثم يشبه لين تلك الأرض لقطعة القطيفة المخملية الناعمة، في الوقت الذي ذكر فيه أرض الصَّمانيّن: وهي أرض غليظة، والأصالف، وهي الأرض التي اشتدت وصَلُبت. ولننظر في قول الشيخ عبد القاهر الجرجاني في لطيف ما جاء من هذا الباب، إذ نراه يقول: "ومما ينظرُ إلى هذا الفصل ويداخله، ويرجع إليه حين تحصيله الجنس الذي يراد فيه كون الشيء من الأفعال سبباً لضدّه، وكقولنا: "أحسن حين قصد الإساءة"، و"نفَعَ حين أراد الضُّرّ"... وصوّر في نفس الإساءة الإحسان، وفي البخل الجود، وفي المنع العطاء، وفي موجب الذّم موجب الحمد، وفي الحالة التي حقها أن تُعد على الرجل حكم ما يُعتدّ له، والفعل الذي هو بصفته ما يُعابُ وينكرُ صفة ما يُقابل المنّة والشكر، فيدلُّ ذلك فيه من الوفاق والحُسن، مع الخلاف البيّن على حذق شاعره، وعلى جودة طبعه وحدة خاطرِه، وعلوّ مصعده، وبُعدِ غوْصِه"[1].

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص155.

ويتابع أوس بن حجر الوصف، فالتقريب والشد أورد هذا الحمار منهلاً دائم النّبع، فهو مستمر لا ينقطع، حتّى إنّ قطاه لا تبرحُ عنه دائمة النزول فيه، والتقريب والشدّ يدلان على اجتهاد هذا أسنده إلى فعلها "فأوردها التقريب والشد"، فكأنّ الشاعر يردد أن يقول: إنّ جدّ هذا الحمار واجتهاده، ومثابرته هي التي أوصلته إلى هذا المكان الرائع.

ولعل استخدام الشاعر للفظة "منْهلاً" فيه دلالة على تعظيم هذا المكان الذي يصفه الشاعر بالغزارة، واستمرار تدفق مائه، وهذا فيه كناية عن صفة، من خلال قوله: "قَطاهُ معيدٌ كرّهِ الوِرْدِ عاطِف"، وهو أبلغ في الدلالة على غزالة الماء وعدم انقطاعها.

ونأتي إلى المفاجأة التي واجهت هذا الحمار إذ لاقى على هذا المنهل صائداً محترفاً يتربص له وهو مختبئ في كمين، وقد ذكر لنا الشاعر اسم قبيلة الصائد التي تدل على احترافهم ومهارتهم للصيد، فهذا الصائد صائد "مُدَمِّر"، وهذه لفظة تدل على درجةٍ عالية من الفَتك والذي يعزز هذا المعنى حرف الفاء في لفظة "فلاقى" التي تُظهر لنا صفة الفُجائية في هذا التلاقي، مما يدلل على حِذقِ الصائد ومهارته وطول خبرته في هذا الصيد، من خلال تكمُّنه، واختفائِه عن ترقّب هذا الحمار وتَيقُّظِه.

ولنتأمل في استخدام الشاعر لأداة الظرف "عليها"، إذ لم يقل "فيها" وربما كان هذا يدلل على استحواذ هذا الصائم على هذا المنهل، كما إنّ في جملة "لناموسه من الصفيح السّقائف" دلائل ذات معنى للخبرة والتّمرُّس لهذا الصائد، فيقول البغدادي: "ناموس الصّياد"، موضعه الذي يستتر فيه من الوحش، وقوله من الصفيح سقائف، يعني أن الصيّاد الذي كان فيه ابن صيّاد، ورثَ الناموسَ من أبيه، لأنّ سقف الناموس إذا كان مِن خَبثٍ لم يَلبث"[1].

فَلاقـــى عليهـــا مـــن صُـــباحَ مُـــدمِّراً لناموسِـــــــهِ مـــــن الـــــصفيح ســـــــفائفُ

(1) عبد القادر البغدادي، شرح أبيات المغني، ج1، ص168.

صَــدٍّ غــائرُ العينــين شــقّق لحمَــهُ   ســـمائمُ قَـــيْظٍ فهـــو أســـودُ شاسِـــفُ
أزَبٌّ ظهـــور الـــساعدين عظامُـــهُ   علـــى قَـــدرٍ شـــثْنُ البَنـــانِ جُنَـــادِفُ
أخـــو قتـــرانٍ قَـــدْ تـــيقنَ أنّـــهُ   إذا لـمْ يُـصِبْ لحمـاً مـن الـوحشِ خاسِـفُ[1]

لقد بلغ هذا الصائد غاية العطش بالرغم من أنّ المنهل بين يديه، إلا أن لزومه في مكمنه حرصاً على عدم نفور الحمار لاصطياده، لزم فيه عدم الشرب والصبر على عطشه حتى يبلغ غايته، وغور عيني الصائد، وتمزّق لحمه من القيظ والحر، وتمزّق لحمه من شدة الحر، وضموره، وسواد لونه، إن هذه الأوصاف لهي دليل على شدة وقوة بأس هذا الصيّاد، وقسوته، وفتكه، وتدميره، كما تدلُّ عيشته البائسة.

ولعلّ أبرز ما يميز أوس بن حجر، وهو من أعلام مدرسة الصنعة الفنية ميله إلى التوسع والتمديد في وصف الأشياء التي يتحدث عنها في مثل هذه التشبيهات، إذ نراه يفصل ويعدد لنا مجموعة من السمّمات التي اتصف بها هذا الصائد، ونخص بالذكر أوصافه الشكلية، إذ إنه "صدّ، غائر العينين، شقق لحمه سمائم القيظ، فهو أسود ناشف، أخو قترات"، على عكس ما نرى مثلاً عند الأعشى الذي يجمل تلك الصفات في جملةٍ كتشبيهه له بالذئب، من مثل قوله[2]:

وصــادفَ مِثْـلَ الـذئبِ فـي جُـوفِ قُتْـرةٍ   فلمــا رآهــا قــالَ يــا خيــرَ مَطْعَــمِ

إنّ صائد حمار الوحش عند أوسٍ محترفٌ للصيد، ولذلك فإنّ القوة بالنسبة له أمر هام ورئيسي، إذ إن هذه المهنة هي التي يقتات من خلالها، فهي حرفته التي لا يُتقنُ غيرها، وهي التي يعتمد عليها في إطعام نفسه وعياله بشكل مباشر.

(1) قدر: ليس ضخماً؛ جنادف: قصير غليظ مجتمع؛ قترات: جمع قترة وهو بيت الصائد؛ خاسف: مهزول جائع.
(2) ديوان الأعشى، ص121.

لقد عبّر الشاعر عن كل هذه المعاني عن طريق الكناية، إذ إنّ الصائد منشغل عن الاهتمام بنفسه وتزيين جسده ومنهمك في هذه الحرفة وفي ظروفها العسيرة التي يرجو من خلالها أن تعود عليه وعلى أولاده بالخير؛ فهو كما نرى صاحب قترات، وهذه كناية عن مهنة الشاعر، وعن مهارته الكبيرة في الصيد، وهذا الصائد إن لم يتمكن من الحصول على لحم يُطْعِمُ به عياله، فهو هالك وعياله لا محالة، ولهذا نرى الشاعر يستخدم (لحماً) بما فيها من تنكير، وهذا كناية عن أي لحم، وليس لحماً بعينه، دون وجود شروط، أو قيود، وهذا أيضاً كنية ودلالة على أنّه لا يمتهن هذه الحرفة ترفاً، أو هواية، كما يفعل المنعمون، بل إنّها حاجته، وفقره الشديد، وإن قول الشاعر (خاسف) للدلالة أنه كنّى عن هذا الشاعر إن لم يُصب من اللحم شيئاً فهو هالك، وهذه فيها ما فيها من معاني وصوله إلى درجة كبيرة من الجوع.

مُعَـــاوِدُ قتـــلِ الهاديـــاتِ شِـــواؤُهُ	مـــنَ اللحـــمِ قُـــصرى بـــادِنٍ وطَفـــاطِفُ
قُـــصِيٌّ مَبيْـــت الليـــلِ للـــصيدِ مُطْعَـــمٌ	لأَسْــــهُمِهِ غـــــارٍ وبَـــــارٍ ورَاصِـــــفُ
فَيـــسَّرَ ســـهماً راشَـــهُ بمناكـــبٍ	ظُهـــارٍ لُـــؤامٍ فهـــو أعجـــفُ شـــارِفُ
علـــى ضـــالةٍ فَـــرْعٍ كـــأنّ نـــذيرها	إذا لـــمْ تُخَفّـــضْهُ عـــنِ الـــوحشِ عـــازفُ[1]

أي أنّ هذا الصائد معتاد على الصيد لهذه الأُتن والحُمر الوحشية خبير بانتقاء أطيب اللحم منها، وطريقة شوائها.

ولنتأمل بعضاً من ملامح لغة هذا الشاعر في هذه الأبيات، إذ يستخدم لفظة (معاوِد)، وهذه فيها تعبير عن المعاودة، أو الاعتياد بالاسم، وما تفيده الجملة الاسمية من الثبوت والدوام على هذه الحالة.

---

(1) في هامش القصيدة من الديوان: قُصرى: ما يلي الكشح، وهو أسفل الضّلع؛ طفاطف: لحم رخصٌ؛ قَصِيّ: لا يبيتُ مع أهله؛ غارٍ: من غراهُ بالغراء؛ بادٍ: مَن يرى السهم؛ راصف: ما اشتد على صدر السهم؛ بمناكب: أربع ريشات على طرف المنكب؛ ضالة: شجرة السدر التي يعمل منها السهم، وهو هنا يقصد أيضاً القوس؛ نذيرها: صوتها؛ عازف: صوت ذو غريف.

بمعنى أن هذا الصائد، لا يبيت مع أهله، إنما يبيت مع الوحش، فهو يداوم على عمله بطلاء سهامه بالغراء، وعلى بريها وتثقيفها، وشدّها، فهي حياته وعمله الذي لا يعرف غيره، وهو مصدر رزقه، وهمه الذي لا ينتهي.

إنّ ما يلفت نظرنا في هذا المجال جملة: "قَصِيٌّ مَبيْتُ الليل للصّيد مُطْعَمُ"، حيث إنها تفيدنا عن معنى المداومة على هذه الحالة، كيف يلفت نظرنا ضمن هذا المحور استخدام الشاعر لمجموعة من أسماء الفاعل: "غارٍ، وبارٍ، وراصف"، وما فيها من دلالات عميقة ومتناسقة مع هذا الوصف الدقيق لهذا الصائد الشقيّ، كما كان لوجود حرف الراء في هذا الجناس الناقص، جرس موسيقى عذب ينساب كالماء الرقراق على أسماع المتلقين.

لقد أخرج هذا الصائد سهمه في خفّةٍ، وسرعةٍ، وهذه من متطلبات هذه الحرفة الدقيقة، ولم يكن هذا السهم الذي أخرجه سهماً كبقية السهام، بل إنه مُناكِبُ الرِّيش، ملتَئِمة، وهو أعجفُ، طويلٌ ودقيق، وبعيد العهد في صنعه، وتعني الضالة هنا القوس؛ إذ إنها مصنوعة من هذا الشجر، إذ نرى الشاعر يعبّر عن هذا المعنى عن طريق المجاز المرسل باعتبار ما كان؛ لأن الضّال مما تُصنع منه القِسيّ عادةً عند العرب، وهو مما نَبَتَ بريّاً لا يشرب الماء[1].

إنّ الشاعر أوساً يشير إلى أصل تلك القوس، وهذا تفصيل جزئي ودقيق من ميزات هذا الشاعر، كما أنه يشير إلى قوة هذا القوس من خلال تخيّر صاحبها لفرعها الذي أُخذتْ منه.

لقد شبه الشاعر صوت هذا القوس بصوت العزيف، وأصل الجملة "كأنّ نذيرها عازف إذا لم تخفضه عن الوحش"، ويرجع هنا لقولهم عزفت القوس عزفاً، وعزيفاً: أي صوتت، والعرب تجعل

---

(1) أبو الحسن الهنائي، المنتخب من غريب كلام العرب، ج2، ص436، ت: محمد العمري، ط1، جامعة أم القرى، 1989.

العزيف: أصوات الجنّ، ومن قولهم: سلكتُ مفازةً للجنّ فيها عزيف، ومنها قول الشاعر[1]: فهو يشبّه صوتها النذير، وشبه النذير بصوت العزيف، وكلمة النذير تدل على من يثيره صوت هذا القوس من فزع النفوس.

ويعتقد بأنّ الشاعر قد أحسن وأجاد وبلغ غرضه، عندما جمع النذير مع صوت العزيف، وواءم بينهما في إظهار المعنى الذي أراده؛ سواء كان مراده صوت الطبل بالليل الذي لا يعلم فاعله، أو صوت الجنّ في المفازات المقفرة، إذ إن كليهما يثيران حجماً من الفزع والخوف من صوت هذه القوس القاتلة، وما تَشبّه في نفوس الناس من رعب شديد، فضلاً عن تلك الحمر الوحشية.

إنّ هذه أوصافٌ تفصيلية دقيقة لهذه القوس، وقد حملها الشاعر على نوع من أنواع البيان، وهو التشبيه المرسل، إذ لم يسمَع ولم يظهر لدى حمار الوحش؛ لأن الشاعر قيّد تشبيهه ذلك بشرط، من خلال قوله[2]: "إذا لم تخفضْهُ عن الوحش"، ولو لم يخفض صوتها لكان كما ذكر، ولا نْكشَفَ أمره عندها، وفقد ذلك الصيد وراح انتظاره هباءً منثوراً.

فأمْهَلَـــــــهُ حتّـــــــى إذا أنْ كأنّـــــــهُ ... مُعَــاطي يَــدٍ مــنْ جَمّــةِ المــاءِ غــارِفُ

فأرْسَــــلَهُ مُـــــسْتَيْقِنُ الظّـــــنِّ أنّـــــهُ ... مُخــالِطُ مــا تحــتَ الــشراسِفِ جــائِفُ

فمـــــرّ النّـــــضيُّ للـــــذِراعِ ونَحْـــــرِهِ ... ولِلْحَــيْنِ أحيانــاً عــن الــنّفسِ صــارِفُ

فعـــــضَّ بإبْهـــــام اليمـــــينِ ندامـــــةً ... ولَهَّــفَ سِــــرّاً أُمُّـــهُ وهـــوَ لاهِـــفُ

لقد أمهل هذا الصائد حمار الوحش، حتى كاد أن يغترفَ من الماء، إذْ صور الشاعر لنا الحدَّ الذي اقترب منه ذلك الحمار من الماء، ومُشارفته على الوِرْدِ منه، حيث شبّه حال الحمار، وهو مشرف على الشُّربِ من منهل الماء، بَرَجُلٍ على جُرْفِ ماءٍ، قد مَدَّ يده ليغترفَ له غرفةً منه، وهذا تفصيل

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (عزَفَ).
(2) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ط2، مكتبة لبنان، 1996، ص343.

دقيق أيضاً من تفصيلات أوسٍ لبيان أقصى مدى ما وصل له هذا الحمار الحذر، وكيف صبر هذا الصائد في قترته حتى بلغ هذا الزمن، وهذا المكان القريب جداً.

إنّ ما دلّنا على أنّ الشاعر قد شبّه اقتراب الحمار من المنهل بالرجل وجود قرينة لفظية، من خلال استخدامه لكلمتي (يد، وغارف) حيث دلت هاتين اللفظتين أن المشبه به هنا هو الرجل، وليس الحمار، وذلك بطريق الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه به، وهو (الرجل)، وأبقى شيئاً من لوازمه، وهما "اليد والغَرْق"، وهما ليستا أداتين من أدوات الشّرب عن حمار الوحش.

لقد أرسل الصائد سهمه باتجاه حمار الوحش، وهو متيقنٌ من أنّ سهمه سوف يصيب هذا الحمار في مقتلٍ لا محالةٍ وهو الجوف منه، وليس هذا فقط، بل إنه سيخالط أضلاعه الرّخصة من أطراف صدره المُشرف، ويصل إلى قلب جوفِهِ.

ويا للأسف، إذ لم يصب السهم ذلك الحمار لا في جوفه، ولا في أيّ مكانٍ منه، وقد كنّى الشاعر عن عدم إصابةِ سهمه لذلك الحمار بقوله: "فمَرَّ النَّضِيُّ للذراعِ ونحره"؛ لأنه أرسله ليصير السهم إلى جوفه، وليخالط ما تحت الشراسيف، ولم يرسله، وهو مستيقن نحو الذراع والنحر، وربما يقودنا تعبير الشاعر عن عدم الإصابة بالكناية، بأن السهم قد مرَّ نحو الذراع والنحر إلى أن نعتقد بكونه تخفيفاً عمّا وقع في النفس من تحسّر، وتندُّم، وتسلل من العار الذي سوف يلحق به ممن احترف حرفته التي برع فيها وقلت زمناً طويلاً في التحضير والتدرب عليها، فتندّم هذا الصائد وتحسّر.

لقد صور الشاعر ذلك الندم بالكناية عن الصفة في قوله: "فعضَّ بإبهام اليمين ندامة"، وقال في سرّه، لكي لا يتنبّه الحمار: "يا لهفَ أُمتاه"، وهذه كناية عن النّدم العظيم والتحسر الشديد، وهذا تعبير

يرد في القرآن الكريم، عندما يصف الله حال الظالمين يوم القيامة الذين حادوا عن طريق الرشاد، يقول تعالى: ﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِي ٱتَّخَذْتُ مَعَ سَبِيلًا﴾ [الفرقان: 27].

وترد مثل هذه الصورة عند عدد من الشعراء كالشماخ الذي صوّر حالة الندامة عند أحد الصيادين الفقراء صاحب عيالٍ، خرج يبحث لعياله عن طعامٍ، فوجد قطيعاً من الحمر الوحشية على مورد الماء مسدد لهنّ سهمه، ولكنّه مَرَّ مِنْ بينهن، ولم يُصِب منهنّ مَقْتلاً، يقول(1):

فَسَدّدَ إذ شَرَعْنَ لَهنّ سهماً   يَؤُمُّ بهِ مَقَاتِلَ باديـاتِ

فَلَهّفَ أُمّهُ لمّا توَلّتْ   وعَضَّ على أنامِلَ خائباتِ

لقد كان بناءُ أوسٍ بناءً فنياً محكماً رصيناً، من خلال تتابع الفاءات التي صورت لنا كيف تتابعت الأحداث بشكل متسارع، وصف لنا مشهداً مثيراً للإعجاب والدهشة، والحسرة والندامة في آنٍ واحدٍ، من خلال قوله "فأمهله...، فأرسله...، فمرّ...، فعضّ بإبهام اليمين ندامةً".

إنّ هذا النسق بالفاء أطّردَ للشاعر، ولم يخلّ عِقْدُهُ، ولا اختلّ بناؤهُ، وهذا عائد لثقافة الشاعر ومراعاته إياه، فلذلك نراه يتمكن من إحكامِ صنعته في دقةِ وصفِهِ وتتابع أحداثِ مشاهده.

وجَالَ ولم يَعْكمِ وشيّعَ إلْفَهُ   بِمُنْقَطَعِ الغَضْراءِ شَدٌّ مؤالِفُ

فما زال يَفْري الشّدّ حتّى كأنّما   قوائمُهُ في جانبيهِ الزَعانِفُ

كأنّ بِمَنْبَيْهِ جَنابين مِنْ حصىً   حِمارٍ علاها النّقْعُ بحْرٌ يُقاذِفُ(2)

لقد هربَ الحمار، ولم يكرّ، ولم ينتظر، وهو في الوقت ذاتِه يُعين أتانه على الجري والهرب من هذا الصائد المدمّر، وقد بات هذا الحمار يُجمّعُ ما بينَ أُتْنِهِ، ويؤلّف ما بينها في أرضٍ غضارةٍ خضراء طيبة؛ كي لا تفترق، لقد ظلّ هذا الحمار مستمراً في هربه، وقد بلغ في نفوره أشد ما يمكن تصوره من

(1) ديوان الشمّاخ، ص71.
(2) يعكم، ينتظر؛ شيّع: أعانه؛ الغضراء: الأرض الخضراء؛ يفري: يعمل؛ جنابين: صفيّن.

السرعة، حتى صارت قوائمه، تشبه زعانف الطير، بمعنى أنّ قوائمه باتت معلقة، لا تمسُّ الأرض من سرعته، وقد صور الشاعر هذا المشهد المعبّر عن شدّة نفور هذا الحمار فزعه، عن طريق صورة مركبة من عناصر مُشاهدة، لكن ليس لها أصل على الهيئة نفسها في الوقت ذاته، وهذا ما يعرف بالتشبيه الخيالي، وقد ورد مثال لهذا التشبيه في عدد من كتب البلاغة القديمة، من مثل قول الصنوبري:

وكـــــأنّ محمـــــرّ الـــــشقيق إذا تـــــصوّبَ أو تَـــــصَعَّدْ

أعـــلامُ يـــاقوتٍ نُـــشِرْنَ علـــى رِمَـــاحٍ مِـــن زَبَرْجَـــدْ[1]

يصف لنا الشاعر سرعة هذا الحمار النافر، وما أحدثه من شدّة نفوره، فشبّه النقع وهو فوق هذين الجنابين ينعقد ويتطاير، بالبحر الذي تتقاذف أمواجه بعضها فوق بعض، كما ورد أثناء هذا التشبيه جناس في قوله: "بجنبيه جنابين".

لقد صور لنا أوسٌ مشهداً حيّاً، إذ صور تلاطم الأمواج وتقاذفها، بواسطة الفعل المضارع (يُقاذِف)، فالشاعر هنا يرسم لنا شدة نفور هذا الحمار الفَزِع، وقد أحكم فيه بُعد خياله وسِعة ثقافته، وبهذا نراه يؤلّفُ بين المختلفين، ويجمع بين النقيضين، حين جمع بين نَقْعِ السّبَّرِ وغباره، وبين عُباب البحر وأمواجه، وتأليف المختلف، وتقريب المتباعد، وتأنيس المتنافر، والجمع بين المتناقضات، والبحث عن جامع بينها، وعلةٍ تجمع بين المشبه والمشبه به، هي ما جُبلت عليه النفس وفُطرت عليه، هذا ما يؤكده، ويفتتن به شيخ البلاغة العربية عند القاهر الجرجاني، إذ نراه يقول[2]: "ومبنى الطّباع، وموضوع الجبلةِ، على أن الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يعد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدنٍ له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر".

---

(1) انظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص159.

(2) المصدر السابق، ص131.

تُواهِـــقُ رِجلاهـــا يَديـــهِ ورَأسَـــهُ　　لهـــا قَتَـــبٌ فـــوقَ الحقيبـــةِ رادِفُ[1]

يتابع أوس وصفه لمشاهد فرار ذلك الحيوان الوحشي مع أتانها وهو يسوقها؛ إذ إنّه يزعجها بملاصقة رأسِهِ لموضع حقيبتها، ومسايرة رجليها لقدميه، ونراه يشبه رأس هذا الحمار، وهو واضعٌ رأسه موضع الحقيبة من هذه الأتان، بالقتب الذي يوضَعُ على الراحلة، وهذا تشبيه فيه إشارة على قوة وشدة ملازمة هذا الحمار لأتانه، دلالة على شدة غيرتِهِ وشجاعته كذلك؛ فهو – أي الحمار – لم يكن متقدماً على أتانِهِ هارباً منها، بل على العكس، كان متأخراً عنها، قريب من سهام ذلك الصائد الذي يخال أنه يلحقه من الخلف.

يُـــصرِّفُ للأصـــواتِ والـــرّيحِ هاديـــاً　　تمـــيمُ النّـــضِيِّ كدّحتْـــهُ المَناسِـــفُ[2]

إنّ هذا الحمار يوجّه عنقه (يُصرِّف) ويتلفّت نحو مصدر الأصوات حيطةً وحذراً، كما أنه يتفقد الريح، علّهُ يجدُ رائحة إنسان يطارده وهذا تفصيل ووصف دقيق آخر من أوصاف أوس الفنّان الذي يبالغ في حذر هذا الحمار وخوفه على نفسه وعلى أتانه.

لقد كنّى الشاعر عن كمال خلق عنق هذا الحمار وقوته وصلابة رقبته وصلابة حسمه كلها، بأنّه تميم (كامل، تام) النضيّ (العنق)، وهذه من كنايات الجمال والقوة الخلقية.

ولكن الشاعر يذكر بأن هذا العنق الجميل قد كدّحته مناسف الحمير، وهذه كناية عن صفة الشجاعة عند هذا الحمار، وكثرة منازلته ومقارعته لانداده، وقد خص الشاعر العنق بالذكر، لأنّه الأداة التي كافة الحواس بها، والتي هي بمثابة برج المراقبة التي يستكشف بها المخاطر قبل أن تقع عليه.

ورأســـاً كَـــدَنّ التّجـــرِ جأْبَـــاً كأنّمـــا　　رَمـــــى حاجبيـــــه بالحجـــــارةِ قـــــاذِفُ

---

(1) تواهِقُ: تجاري وتساير؛ قتب: رجل صغير على قدر السّنام؛ الحقيبة: هي كالبرذعة، تتخذ للقتب من الخلف؛ رادف: مِنْ رَدَفتُ الشيء، إذا صِرْتُ خلفه؛ انظر: الديوان، ص73.

(2) هادياً: الهادي؛ تميم النّضيّ: تمام العنق، طويل وصلب؛ كدّحته: أي عضضته؛ المناسِفُ: وهي أفواه الحمير؛ انظر: ديوان أوس، ص73.

كـــــلا مِنْخَرِيـــــهِ ســـــائِفاً أو مُعَـــــشِّراً بمـــا انْفَــضَّ مِــنْ مــاءِ الخياشِـــم راعِــفُ[1]

يمعن الشاعر في تفصيلات هذا التشبيه الواسع، فيصف لنا حجم رأس هذا الحمار الذي كان له عنق تام وقوي، إذ إن هذا الرأس كبير، فيشبهه بالوعاء الضخم الذي يستخدم لبيع الخمر، والتجارة فيه وهذا فن التشبيه المرسل، وتجد الشاعر لا يقف عند هذا الوصف، فيفصل لنا أكثر عن بعض ما في هذا الرأس، من خلال إيغاله في التشبيه ليضعنا أمام رأسٍ قويٍّ ضخم يحمله حمار ضخم، فجاء بالأداة (كأنما) لتحقيق مبالغة في حجم هذا الحمار وجهامته، إذ يعبِّر هذا التشبيه في طياته عن كناية صفة هذا الحمار من حيث التجهّم، والعبوس، والغلطة، إذ نرى هذا الحمار في حالتين، أولاهما اشتمام رائحة أبوال الحمير الأخرى، وتارة نرى خياشيمه جارية السيلان.

لقد سار بنا أوس بن حجر في تشبيه تمثيلي واسعٍ ضمن فنٍ بيانيٍّ جميل، اتّسع لثلاثين بيتاً، وهذا ما يدلل على براعة هذا الشّاعر وإحكامه لأدوات فنّه، كما تدل على ما يتمتع به من نفسٍ شعري طويل، وعلى تقصٍّ لفكرته والإحاطة بها من جميع جوانبها.

عناصر الحركة والصّوت واللون:

اتخذ أوس بن حجر من هذا التشبيه التمثيلي الواسع الذي جاء على شكل قصة شعرية، من الصّراع بين إرادة الحياة وإرادة الموت وسيلة إلى تجسيد هذا الصراع في تشبيهه هذا الذي احتفل بالحركة وماج بالعنف، وهو تشبيه تتراسل فيه المعاني وتتحول من حَقْل دلالي إلى حقل دلاليّ آخر.

ومن الواضح أن حركات الحمار وأتنه، وحركات الصيد وما اتصل بها من أفعال أخرى قد سيطرت على العناصر التصويرية في هذا التشبيه وتحوَّل من وظيفته المعروفة، وظيفة الحيوان

---

(1) دَن التَّجر: وعاء الخمر؛ جَأباً: الحمار الغليظ؛ سائفاً: شامّ؛ مُعَسِّراً: ينهق عشراً؛ راعف: سائل؛ ديوان أوس بن حجر، الهامش، ص74.

كعنصر من عناصر الطبيعة الحية، وكذلك مهنة الصيد التي هي من طرق معيشة الإنسان، في اعتماده عليها في اجتلاب الرزق، تحول كل ذلك على يد أوس بن حجر إلى وظيفة رمزية مليئة بالإيحاء والدلالات.

لقد أشاع أوس بن حجر الحركة في هذا التشبيه بشكل كبير، وبثَّ فيه الحيوية، التي جعلت هذا التشبيه لقطات درامية نابضة بالحياة، إذ إن الحركة هي سمة رئيسة من سمات حياتهم في الجاهلية، فلا هدوء ولا استقرار، وقد كان لهذه الحركة أثر في إبراز الروح القصصية في هذا التشبيه.

لقد تبدت هذه الحركة من بداية التشبيه حينما كان يقلب ذلك الحمار "قيدوداً" ممتلئة كأن ظهرها نقرة ماء صلبة وصافية، إنها حركات الحمار الوحشي الذي يغازل أتانه ليعزلها عن بقية الأُتُن، فهو يقلبها بوجهه، ويكثر في عجيزتها العضّ كي تستجيب لمطلبه. كما تبدو الحركة في جنوب الشيطين وهو يشتم رائحة أبوال تلك الحمير رغبة لمطالبه الجنسية، إنها حركة اللهو واللعب في هذا المكان الذي يسعد به بالخيرات، وبوجود تلك الأتان المكتنزة.

ثم تأتي حركة الطرد لتلك الأتان للانتقال من هذا المكان الجاف الذي يبست فيه الأعشاب وانتهى منه الماء إلى مكان آخر وهو "قارات السِّتار" إذ يتفاجأ بعدم وجود المرعى والماء ووجود صحراء لافحة ضارّة. وهنا تظهر لنا حركتان، إحداهما خارجية تمثلت بحركات رأس ذلك الحمار على ذلك المرتفع يميناً وشمالاً، وأعلى وأسفل، وأخرى داخلية تمثلت بذلك الصراع والندم الذي أبداه عندما جاء إلى هذا المكان وخاب أمله وأخذ يتذكر عين غمازة المليء بالمياه والنباتات الخضراء.

لقد كان ذلك الحمار وهو على ذلك المرتفع كأنما يتبع آثار الميت من خلال طبيعة حركته المميزة، كما كانت حركة وجهه في استقبال الشمس صدوداً عنها كالذي صدّ عن نار المهوّل "كما صد

عن نار المهوّل حالف". إنها حركات ذات دلالات مميزة رسمها الشاعر لنا كي توحي بذلك القلق النفسي والتوتّر العنيف في رأس ذلك الحمار.

ويظهر الذباب بحركته في عين غمازة الذي يهتز ترابها للينه ونعومته، إذ إن هذه الحركات تظهر مشاهد حيّة جميلة في أماكن تواجد المياه، حيث الحياة والأمن والاستقرار.

ويعود الحمار في حركة جديدة من خلال شدّه وتقريبه لأتانه كي يوردها ذلك المنهل، إذ إن عملية الورود مظهر من مظاهر الحركة "فأوردها التقريب والشد منهلاً"، كما أن كثرة ورود القطاة على هذا المنهل ما هي إلا حركات في هذا المشهد التمثيلي الجميل.

وتظهر الحركة أيضاً في مشاهد الصيّاد الذي لاقاه ذلك الحمار، فهو – أي الصيّاد – يكثر من حركة صيد الهاديات، وهو في ذلك الصفيح يبدأ حركة الاستعداد بتحضير أسهمه الرائشة "فيسّر راشه بمناكب" على قوسه التي إن لم يخفف حركته عليها، فسوف تجفل تلك الحيوانات بعد سماعها لها ويذهب الصيد بعيداً. كما تبدو لنا حركة مراقبة الصَّيّاد لذلك الحمار، وإمهاله حتى يضع فمه في الماء "فأمهله حتى إذ..."، ففي هذا الإمهال حركة الاستعداد والانتظار لإطلاق تلك السهام الظُّهار اللُؤام العجفاء. إذ يضع الحمار يديه على الأرض ليشرب من تلك العين بعد أن هدأت حركة صدره واطمأن أن لا وجود للأخطار، لكن الحمار يتفاجأ بحركة سهم صَوَّبه الصيّاد إليه، ذلك السهم السريع الذي كاد أن يدخل صدره، فمرّ (تحرك) بين الذراع والنحر "فأرسله مستيقظ الظن" "فمرّ النّضيُّ للذراع ونحره"، إن من مظاهر تلك الحركة ذلك الإرسال، وذلك المرور الفاشل الذي لم يُؤتِ أكلَهُ ولم يُصب هدفه.

وتظهر بعد ذلك حركة عَضِّ الإبهام الأيمن "فعضَّ بإبهام اليمين" وهذه الحركة حركة الندامة والتحسر على فقدان هذا الصيد الثمين، الذي جعله يلهف على أمِّه بعد تلك الخسارة الموجعة.

وينطلق الحمار بحركة شديدة وكبيرة مبتعداً عن ذلك الصياد، فقد "جال ولم يَعْكِم"، وهو في أثناء ذلك يحرك أنثاه كي تسرع أمامه، لقد كانت تلك الحركة من الشدة بمكان، إذ إن ذلك الحمار "ما زال يفري الشدَّ"، حتى كأن زعانف على جانبيه، فهو في حركته هذه لا يكاد يمسُّ الأرض، وهذه من دلالات الفزع والخوف الشديد الذي جعله يطير ويسبح فوق الأرض، كأنّ زعانف قد رُكِّبت بجانبيه، بحيث يتطاير الحصى من أمامه ومن جانبيه، فلا يشعر به، وهو في الوقت ذاته يدفع برأسه تلك الأتان حتى إن رجليها تواهق يديه ورأسه، وأخيراً وبعد أن يصل إلى برّ الأمان في "منقطع الغضراء" يتحرك بكل غبطة وسرور ويرفع رأسه مُطلقا عشر نهقاتٍ معلناً فرحه وفوزه بالنجاة من الموت من ذلك الصيّاد المدمِّر.

لقد أكثر الشاعر من استخدام أفعال الحركة، التي كان لكل فعل منها دلالته وإيحاءاته، فهو "يقلب" تلك القيدود مغازلاً إياها، ومُصرِّفها يميناً وشمالاً، وقد كرر هذا الفعل مرّتين "يقلب قيدوداً"، يقلِّب حقباء العجيزة".

ومن هذه الأفعال: "حلأها، أحنقت، أشرف، وخبَّ، وتوقدت، فأضحى، يقول، يؤبّن، استقبلته، صد (وقد كررها مرتين)، تذكّر..."، وغيرها من الأفعال التي جاءت في تسلسل درامي، وفي معانٍ خاصة تخدم المشاهد القصصية في هذا التشبيه الواسع.

كما استخدم ألفاظاً تدل على الحركة، وهي ليست أفعالاً، بل كان منها ما هو مصدر وما هو اسم فاعل، من مثل: "زَرِّه"، فهذا مصدر يدل على الحركة، وهي عملية الزَّر أي العضّ، كذلك لفظتي التقريب، والشدّ، فإنّ فيهما معاني الحركة الواضحة.

ومن أسماء الأفعال التي تدل على حركة وتكرار هذه الحركة لفظة "المهوِّل"، فهذه اسم فاعل من غير الثلاثي، تكون وظيفته تحريك النار في وجه الذين سيتم تحليفهم، كما كان ذلك في لفظه "مُعيدٌ"،

ففي قوله: "مُعيدٌ كرّة" دلالات حركة على تكرار فعل الوِرْد على ذلك الماء، ومنها أيضاً: "مُدَمِّراً، معاوِدَ، مُعاطي"، وكلها أسماء أفعال مليئة بالحركة التي تدل على المبالغة والتكرار.

لقد رافق عنصر الحركة في هذا التشبيه عنصر الصوت الذي ينتج من حركات خاصة من خلال ذلك التشبيه الواسع، إذ لا بدّ في تقليب القيدود يمنة ويسرة من صوت لذلك الحمار ولتلك الأتان التي يكثر الحمار من زرّها، فتصرخ متألمة من هذا العضّ.

كما يظهر الصوت في حديث الرائين بعضهم لبعض عن ذلك الراكب الذي كأنه "يؤبّن شخصا فوق علياء واقف"، ونسمع صوتاً خفياً في صدر وعقل ذلك الحمار عندما بدأت تتزاحم داخله الأفكار، فيتذكر عين "غمازة"، إنّه صوت خفيّ داخلي، كما يظهر هذا الصوت وبشكل خفيف في حركة الذباب في عين ماء غمّازة.

إن في حركة التقريب والشد ما بين الحمار والأتان أصواتاً نتصورها من خلال ما يصدر عن تلك الأتان من أصوات مستجيبة لتقريبه وشدّه. ويظهر الصوت جلياً عند حديث الشاعر عن تلك القوس "ضالة فرع" التي كأن نذيرها "صوتها" كصوت العزف الذي إن سَمِعَتْه تلك الوحوش فزعت وخافت ثم فرَّت.

وفي شُرْبِ الحمار الماءَ تظهر أصوات ذلك الشرب من خلال حركة فم ذلك الحمار، ثم إنّ هناك صوتاً يصدر من إطلاق ذلك السهم النضيّ الذي يمرّ بين الذراع والنحر.

ويأتي صوت الصياد اللاهف واضحاً دالاً على الحسرة والندامة والخسران وخيبة الأمل، كما يأتي هذا الصوت جلياً في سرعة ذلك الحمار الذي "جال ولم يعكم" في منقطع الغضراء، وهو يفري الشد فيضرب الحصى فتتطاير، ويصطك بعضها ببعض فنسمع صوتاً وخشخشة في آذاننا، وبعد ذلك كان صوت الريح هادياً لذلك الحمار الذي ظل مُدقِّقاً في سمعه خوفاً من وجود أصوات معادية له.

ويأتي أخيراً ذلك الصوت الذي أوحى لنا بالفرح ونشوة الانتصار من خلال النهقات العشرة التي أطلقها ذلك الحمار التي أعلنت فوزه ونجاته من ذلك الصيّاد المدمِّر، وبقاءه على قيد الحياة بعد كل هذا الصراع المحتدم.

ويظهر اللون ثالث العناصر المعززة للصورة البصرية في هذا التشبيه الطويل لنجد حضوراً لهذا اللون من بداية التشبيه، إذ الحمار "أحقب قارب" في بطنه بياض، وكذلك كان الأمر بالنسبة للأتان التي كان يقلبها ذلك الحمار، إذ هي "حقباء" في موضع حقبتها بياض. وربما كان لون قارات الستار أسود، إذ إن هذه الجبال الصلبة القاسية الصلفة ذات لون أسود.

ويجيء لون النار في درجات مختلفة حسب شدة لهيبها، فهي حمراء وصفراء وسوداء، إذ إن ذلك المهوِّل يطرح فيها الملح والكبريت فتستشيط وتنقضُّ، فيكون لهذه الألوان دلالاتها من شدة النار وقوة إحراقها، وتأثيرها على نفسية ذلك الحالف.

إن لتلك الأرض المهتزة لوناً كلون القراطف "القطائف"؛ إذ هي ندية مليئة بالأشجار والنباتات الخضراء، وترابها ناعم طري.

وتبرز دلالة الألوان بشكل جليّ في رسم أوس بن حجر لجسم ذلك الصيّاد وعينيه الغائرتين الذي شقق لحمه ذلك الحرُّ "القيظ" الشديد، فلونه "أسود شاسف"، وهذه من علامات طول المكوث في هذا الصيف اللاهب انتظاراً للصيد، بعيداً عن أهله وعشيرته، وهو كذلك دليل على فقره وعدمه وشدة حاله البائسة الكئيبة.

التفاصيل والجزئيات:

لم يكن هذا التشبيه التمثيلي الواسع عملاً فنياً بسيطاً عند أوس بن حجر يعبر فيه عن نفسه تعبيراً مباشراً، ولكنه عمل معقّد يستنفد من الشاعر كثيراً من الجهد والعناء والمشقة، حتى استقام له

على المثال الذي رسمه لنفسه وفقاً لتقاليد الصناعة وأصولها التي أرساها هو وبقية أساتذة هذه المدرسة، وروادها الأوائل.

لقد كانت الظاهرة الأساسية عند شعراء مدرسة الصنعة الجاهلية هي العناية بصناعة شعرهم، والحرص على تجويدها وتهذيبها وصقلها، وهي عناية دفعتهم إلى أن يتخذوا من التصوير أداة فنية يعتمدون عليها في صناعة شعرهم، كما دفعتهم إلى شيء آخر نراه بوضوح في شعرهم، وهو الحرص على التفاصيل، والعناية بالجزئيات، والإلحاح على أن تكتمل لصورهم خطوطها المعبّرة، وألوانها المميزة[1].

ونستطيع أن نرى مثلاً على ذلك هذا التشبيه التمثيلي الواسع، إذ نرى أوس بن حجر حريصاً أشد الحرص على استكمال جزئيات صوره، وتفاصيلها، ووضع اللمسات الأخيرة عليها ليصبّ ذلك كله في رصد رؤيته، وتجربته، والتعبير عن موقفه من الحياة والموت.

لقد فصَّل أوس بن حجر في وصف تلك الأتان، حيث إنها (قيدود) طويلة، ظهرها كأنه مناقع المياه في صلابته وقوته، وهو يكرر صفة الطول، فيقول عنها "سمحجاً"، كما يصف ما حدث في ظهرها من ندب ومن زرِّ ذلك الحمار، ومن عضّه المستمر، كما نراه يمعن في وصف ما حلَّ بهذه الأتان من ضُمور وهزال، إذ "احنقت" أي ضَمُرت ولزق بطنها بظهرها كناية عن شدة ضعفها وهزالها.

كما نراه يورد لنا تفاصيل "عين غمازة" بما فيه من "حبَبٍ تستنّ فيه الزخارف"، وكيف أنّ له ثرىً وندىً "تأدُ"، و"جعد" كالقطيفة. إنه وصف دقيق وجميل فصّل فيه الكثير من الجزئيات التي أراد من خلالها الشاعر أن يبين سبب اهتمام الحمار وتذكره لتلك العين الجميلة. لكننا نلمح أكثر التفاصيل وأدقّها في قصة ذلك الصيّاد الذي وصفه الشاعر بعدة أوصافٍ موحية ودقيقة، فهو مدمِّر، غائر

(1) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص90.

العينين، مُشقق اللحم، وهو "أسود شاسف"، وهو "أزبُّ ظهور الساعدين"، قصير غليظ، وهو "أخو قترات"، و"معاودُ قتلِ الهاديات"، يبيتُ في مكانٍ قَصيّ عن أولاده.

ولم يكتف الشاعر بذلك، بل نراه يمعن في ذكر التفاصيل، خاصة ما يتعلق بسهام ذلك الصائد وأسلحته من النبال والقوس، إذ إن سهامه "ظُهار لُؤام، عَجْفَاء شارفة"، وقوسُه مصنوعة من شجر السِّدر لها صوت ذو عزيف، دلالة على صلابتها وقوتها ودقة إصابتها.

ويعتني أوس بتشبيه، فلا يتركه إلا وينهي لنا هذه القصة بنجاة هذا الحمار الذي أمعن في تفصيل وصف رأسه الذي هو كدنٍّ التاجر غليظ الحاجبين، كأن فيهما حجارة لشدتهما وغلظهما، وهو بعد كل هذا ينهي هذه القصة بتصوير بهجة هذا الحمار الذي أخذ يسوف أبوال تلك الأُتن وينهق عشر نهقات معلناً الانتصار والفرح والفوز بتلك الإناث التي هي مبهج حياته وسرور قلبه.

كما حرص أوس بن حجر على إبراز الكثير من التشبيهات الجزئية في هذا التشبيه الواسع ليدعِّم الصورة الكلية، ولتسهم في بناء صورة متكاملة الأجزاء متناسقة الخطوط والألوان.

وقد بلغت هذه التشبيهات تسعة تشبيهات وهذا يدل على اهتمام أوسٍ بأسلوبه التصويري، وحرصه على إظهار الجزئيات والتفاصيل، ومنْها: تشبيه ظهر تلك الأتان بمناقع المياه "كأن سراتها صفا مدهن"، وتشبيه وقوف الحمار على ظهر المرتفع بربيئة الجيش "كأنه ربيئة جيش"، وكذلك تشبيه صدود الحمار بوجهه عن الشمس اللاهبة بصدود الحالف عن نار المهوِّل "كما صد عن نار المهوِّل حالف"، وتصوير تراب عين غُمازة "كأنه مخالط أرجاء العيون القراطف"، فهو كالقطيفة المخملية في رقته وانبْساط أرضه ونعومته.

وتشبيه صوت قوسه بصوت العازف "كأن نذيرها إذا لم تحفضه عن الوحش عازف"، وتشبيه تقديم الحمار ووجهه إلى الماء ليشرب وهو في حالة الاطمئنان بالمناول الذي يريد أن يرفع الماء ليشرب "كأنه معاطي يَدٍ من جمةِ الماء غارفُ"، وهذا دليل الإطمئنان.

ومن هذه التشبيهات أيضاً، تشبيه حاله وهو يُطيِّر من حوله الحصى بأن له جناحين في جنبيه من كثرة الحصى التي تطير "كأنّ بجنبيه جَناحين من حصى"، وفي نهاية هذا التشبيه يعقد لنا أوس بن حجر تشبيهات جزئيات في وصف رأس ذلك الحمار الغليظ إذ إنّ رأسه كبير كدَنِّ التجّار، "ورأساً كدنّ التَّجْر"، وحاجباه غليظان كأنما رماهما بالحجارة قاذف "كأنما رمى حاجبيه بالحجارة قاذف" إشارة ودلالة على حجم قوة هذا الحمار الذي قام بتلك المغامرات الصعبة فنجا من الموت، فهذه الناقة كهذا الحمار في ضخامة جسمها وفي قوتها وفي قدرتها على النجاة من أخطار الموت.

لقد اتسعت هذه التفصيلات لكثير من مظاهر الحياة البرية في الصحراء العربية، إذ برزت لنا مظاهر وأشكال تلك الحمر الوحشية وطريقة حياتها والمناطق التي ترتادها، وطبيعة الأرض التي تطلب فيها الماء والكلأ والمخاطر التي تتعرض لها، كما أن ظهور حرفة الصّيد هو من تلك التفصيلات والمعلومات التي ركز عليها الشاعر وأعطانا اسم إحدى تلك القبائل المشهورة بهذه الحرفة، وطرقها المضني المتعب.

المكان والزمان:

لقد تابع الحمار الوحشي في طريق الحياة رحلته الصعبة، بما حملت من أحداث مليئة بالصراع والخوف والركض والشد، ومن الثبات والحزم والعزم والتدبر التصميم على الفوز، وذلك في عدة أماكن كان أوّلها ذلك المكان الذي يسفُّ فيه مَباول الأتن، إذ هو موجود في جنوب الشيّطين "له بجنوب

الشيطين مساوف"، حيث المرعى، والمرح واللهو مع تلك الأتن التي نراها تملأ أرجاء جنوب الشيطين، فحيث تكثر المباول تكثر تلك الحمير ثم ما يلبث أن يزحف على هذه المنطقة الجفاف والحر اللاهب من أرض "الصمّان" فتتوقد حجارة هذا المكان وصخوره، ويَشحُّ ماء الأودية فيه وتتيبس النباتات حتى يبدأ هذا الحمار بجذب أتانه للانتقال إلى مكان آخر فيه المرعى والماء فيكون هذا المكان هو "قارات السّتار"، وهذا هو المكان الثاني في هذا التشبيه، وقد حمل هذا المكان الخيبة واليأس بعد أن تبيّن لهذا الحمار أن أرضه جرداء وحرارته لاهبة، فيعتلي من هذا المكان رابية يشرف ويراقب ولكنه بعد طول تفكير وتدبير يتذكّر مكاناً آخر كان قد ارتاده من قبل، مكان فيه ماء طيب ونبات أخضر، ترابه "ثأْد" و"جَعْد"، يشبه القطيفة المخملية. فقد حمل هذا المكان الذي جاء التذكر فيه القنوطَ واليأسَ والخوفَ والندمَ، ولكنه سرعان ما يستدير مسرعاً نحو ذلك المكان الذي تذكره، إنه عين "غمازة" كي يتمكن من انقاذ أنثاه التي لزق اللحم في بطنها فصارت هزيلة، بعد أن كانت "حقباء العجيزة سمحجاً"، وبالفعل وصل إلى هذا المكان الذي كانت ترد عليه القطا بشكل متكرر "قطاه معيد كرة الورد عاطف"، لقد كان مَنْهلاً آمنا حتى لأكثر الطيور حذراً وخوفاً، لكن هذا المكان كان فيه بيت ذلك الصائد المدمّر "من الصفيح شقائق" الذي يبقى ماكثاً فيه منتظراً تلك الحيوانات ليصيدها بعيداً عن أولاده الذين ينتظرون أوبته بالغنيمة والشواء.

لقد تحول هذا المكان الآمن الجميل إلى مكان مدمِّر للحياة بعد أن كان مكاناً رئيساً لإنقاذها، فقد حوَّل هذا الصياد المكان إلى مكان مروِّع للآمنين الواردين على هذه العين كي يهنأوا بمائها ويرعوا من عشبها الأخضر الجميل.

إن هذا المكان هو مكان نوم ومبيت الصائد المحتل، الذي ظل ينتظر مجيء ذلك الحمار وآتنه كي يسدد لها السهام التي أعدها في هذا الصفيح الذي يدل على فقره وقلة حيلته.

ويفاجأ الحمار وأتنه بهذا المكان الذي اعتقد بأمنه وهدوئه عندما سدد له الصياد سهماً كاد أنْ ينفذ إلى منحره "فأرسله مستيقن الظن..."، لكنه أخطأه، فما كان من ذلك الحمار إلا "جال ولم يَعْكِمْ" متجهاً إلى "مكان" آخر أكثر أمناً هو "منقطع الغضراء" الذي وصله بعد "ما زال يَفري الشد إليه" يَسْبح فوق الأرض، يتطاير الحصى من تحت رجليه في ذلك "المكان" المليء بالصخور وبالحصى الصلبة المتكسرة من حوافره.

إنه "المكان" الذي وصله وأعلن فيه انتصاره وفوزه بإصدار تلك النهقات، وكأنما صوت بوق يعلن أمام الجميع أنّ هذا هو الفوز المبين والنجاة من تلك الأماكن الخطيرة التي واجهه الموت فيها.

لقد كان للشعراء الجاهلين – ومنهم أوس بن حجر – دور وفضل في تعريفنا بأماكن تواجد الحمر الوحشية، إذ هي في "جنوب الشيطين" وهي "بقارات السّتار"، وهي "بمنقطع الغضراء" وقبل ذلك في "عين غمازة"، وبهذا يثرى هؤلاء الشعراء المعاجم الجغرافية بالأماكن والمناطق العربية القديمة.

أما الزمان فهو قرين المكان، زمان مليء بالجوانب النفسية الانفعالية التي تتوالى على ذلك الحمار من خلال ما يبديه من أفعال خارجية وداخلية، فنحن – كما ذكرنا سابقاً – ندرك المكان حسيّاً، وندرك الزمان نفسياً، إذ لا يخلو التشبيه التمثيلي هذا من عنصر الزمن الذي يشترك مع عنصر المكان في صياغة الأحداث؛ إذ الزمن مرتبط بالأفعال والأحداث، ونبتنيه عن طريق السرد[1].

إنّ الزمن النفسي أكثر أنماط الزمن ارتباطاً بالحالات الشعورية، ونتيجة للتغيرات في كل مناحي الحياة العربية الجاهلية، وما كان يواجهه الشاعر الجاهلي، وهو أحد أركان ذلك المجتمع فإن ذلك الشاعر، ومنهم أوس بن حجر قد عبّر من خلال هذا التشبيه التمثيلي الواسع عن شعوره الكبير والمؤثر بالزمن الذي يدور فيه الصراع، بل هو نفسه الصراع، سواء كان خارجياً أو داخلياً، وإننا لا نبالغ إذا

---

(1) عمايرة، بناء الزمن والفضاء، ص41.

قلنا بأن للزمن دوراً كبيراً في هذا التشبيه الذي يتجلى فيه الصراع ما بين البقاء أو الموت، إذ قامت العلاقة في هذا التشبيه الواسع بين الزمن والإنسان "الشاعر" الذي جعل ذلك الحمار معادلاً له على الخوف من قوةٍ لا قبل له بها تحولت إلى هاجسٍ يقلقه وقدر لا مفر منه، إذ بدأ أمام هذا القدر نقطة صغيرة في محيط ذلك الفضاء الصحراوي الواسع، خاصة عندما وقف على تلك الربوة فأصيب بالذهول، إذ تهدده أمواج الفناء، وينتظره الضياع والنسيان(1).

إن زمن هذا التشبيه هو زمن وقوع الأحداث في "جنوب الشيطين" عندما كان الحمار يشم أبوال تلك الأتن، وهو نفسه الوقت الذي كان يقلب فيه تلك القيدود "حقباء العجيزة"، يعيش برفاهية ولهو إلى أن مضت أشهر وقدم الصيف بحره اللاهب ونشَّف مناقع المياه وأيْبَس الأعشابَ حيث ظلّ طوال الليل في هذا الجنوب إلى أن أصبح الصباح "فأضحى" في مكان آخر وهو "قارات السّتار"، إذ تظهر الشمس – وهي إشارات الزمن الواضحة – أمام وجهه فيصد عنها.

ثم يكون زمن التذكر لأيام خلت وعهود مضت كان يمرح فيها هذا الحمار في "غين غمازة" إنه الزمان الماضي الجميل. ثم يبدأ زمن آخر، هو زمن الرحيل والانتقال إلى مكان فيه ذلك الماء والخضرة والفراش المتطاير، وبالفعل يكون زمن ذلك الوصول ليس بالطويل، حيث حرص الحمار على السرعة الفائقة لينجو بنفسه وبأتانه من الحر اللاهب والجفاف الواسع.

أما الزمن الأصعب فهو ذلك الوقت الذي كمن فيه ذلك الصيّاد في تلك "القترة"، إذ مكث وقتاً طويلاً بعيداً عن أولاده حتى صار "غائر العينين"، "أزب ظهور" الساعدين، إنه زمن القسوة والانتظار للصائد، وهو كذلك بالنسبة للحمار، وهذا الوقت هو زمن الأمل، لكن هذا الزمن قد فعل فعلته بالأتان وبالصائد، ولكن ما النتيجة من كل ذلك؟! لقد مكث الصائد مستعداً مهيئاً نفسه وسهامه للصيد ثم تأتي

---

(1) يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص16.

اللحظة "الزمن" المناسب لقتل هذه الفريسة، والزمن المناسب لشرب الحمار، لكن هذا الزمن يكون وبالاً على ذلك الصائد، وتدميراً له على عكس ما هو متوقع، ويكون نجاة وبقاءً وحياةً جديدة لذلك الحمار ولتلك الأتان. إنه زمان الفرح والسرور لحمار الوحش، إذ انتقل إلى مكان آخر فصار الزمن زمنه والفرح يملأ قلبه.

لقد حطّم الزمنُ الصيّادَ وعاد خاسراً لعياله، فلم تنفعه كل تلك الأوقات الطويلة في الانتظار والعيش في تلك "الفترات"، وكان الزمن مصدرَ حياةٍ وطولَ عُمْرٍ لذلك الحمار، حيث أعلن – كما ذكرنا – عن ذلك العمر المديد بتلك النهقات العشرة الصارخة

اللغة والبناء:

إن أول ما يواجهنا في بناء لغة هذا التشبيه كثرة الغريب فيها، إذ يحتاج منا تفسير ألفاظ كثير منها إلى الرجوع إلى المعاجم، أو إلى شروح هذا الديوان، إلا أننا نواجه صعوبة في فهم كثير من ألفاظه التي جاءت مغرقة في الغرابة، كما هو حال تشبيه الذئب عند الشنفرى، إذ نلمح ألفاظاً صعبة وغريبة، مثل "قيدود، صفا، مدهنٍ، سمحجاً، وَقْط، الشراسف، قُريانه، شأْد، شاسف، شثن، طفاطف، ظهار، لؤام".

وفي هذا التشبيه نجد معجماً لفظياً لكثير من المفردات التي تتعلق بحمار الوحش وبالأتان، من مثل: "أحقب، قارب، جأب، قيدود، حقباء العجيزة، والسّائف، والمعشّر"، وكلها ألفاظ أغنت المعاجم العربية القديمة، كما نجد فيها ألفاظاً تخصُّ الصائد الجاهلي من حيث مكان سكنه، وسماته وأدواته التي يستخدمها، إذ تشكل مثل هذه المفردات في هذا التشبيه وغيره معجماً لغوياً لتاريخ هذه المهنة

القديمة، ومن هذه الألفاظ مثلاً: "الصفيح، شقائف، قترات، معاود قتل الهاديات، أسهمه منها غارٍ وبارٍ وراصف، المناكب الظهار اللّؤام"، وكذلك القوس "الضالة" المصنوع من شجر السدر.

لقد أكثر الشاعر من بعض الصّيغ اللغوية، ومنها اسم الفاعل المشتق من الثلاثي، ومن غير الثلاثي، من مثل: "خائف، راكب، واقف، حالف، عاطف، شاسف، خاسف، راصف، شارف، عازف، غارف، رادف، قاذف، راعف"، ومن مثل: "مُدْهن، مخالط، مُعيد، مُدمِّر، مُعاود، مُعاطي، مستيقن، مُخالِط، مؤالِف، مُتضايف، مُعشِّر"، واعتقد أن هذه الكثرة من صيغ اسم الفاعل من الثلاثي وغيره تحمل دلالات حركية ونفسية تساهم في إبراز صورة الشخصيات التي يتحدث عنها الشاعر، سواء كانت رئيسة أو فرعية.

كما ظهرت الأفعال بشكل جلي، إذ اعتمد هذا التشبيه الواسع في إبراز الأحداث والحركات والأوضاع النفسية على العديد من الجمل الفعلية التي ساهمت في دفع الأحداث وزيادة وتيرتها، ومن هذه الأفعال التي بدأت من ذلك الحمار بتقليبه لتلك القيدود، فالمسرح الذي تقع عليه أحداث هذا التشبيه يحتاج إلى أفعال لتحرك تلك الشخصيات وتؤجج الصراع فيه.

ومن هذه الأفعال "زحلفته، أخلفه، حلّأها، احنقت، أشرف، خبَّ، توقّدت، فأضحى، يقول، يؤبِّن، استقبلته صدَّ، صدّ، تذكّر، تستنّ فيه، يهتز" إلى غير ذلك من أفعال كثيرة وردت في هذا التشبيه.

كما نلمح تكراراً لبعض حروف التشبيه، مثل "كأنّ" التي تكرر ورودها في هذا التشبيه حوالي تسع مرات، وكأنما الشاعر يؤكد من خلال هذا التكرار على أمور يريد إيصالها للمتلقي، لتترسخ الفكرة في ذهنه، وليثبت المعنى الذي يريد توصيله في قضية الحياة والموت.

ولم يغب عن هذه المشاهد التمثيلية الجمل الاسمية، دلالة على الثبات في بعض الصفات، خاصة تلك التي رسمها الشاعر للصائد ولحمار الوحش. فهو أي الشاعر – حين يريد إثبات صفة ما،

أو حالة معينة نراه يستخدم الجملة الأسمية، من مثل قوله: "كأن سراتها صفا مدهن"، وكقوله: "بها ندبٌ"، و"كأنه ربيئة جيش"، و"ماؤها حَبَبٌ"، "أزبُّ ظهور الساعدين"، "أخو فترات"، "معاود قتل"، "قصي مبيت الليل – للصيد مُطْعَم"، ومنها أيضاً آخر بيت يؤكد فيه على الثبات لصفة السَّفِّ والتعشير، في قوله: "كِلا منخَريه سائفاً، أو معشِّراً... بما انفضّ من ماء الخياشيم راعِفُ"، فقد جعل البيت الأخير كله جملة اسمية، ليثبت لنا من خلال هذه الجملة الطويلة، بأن هذا المنتصر ثابت على أفعاله ومبادئه وعلى عاداته التي اعتاد عليها.

كما أكثر الشاعر من استخدام حروف العطف والحال التي أفاد بعضها المشاركة والترتيب والبعد الزماني، من مثل: "وأخلفه من كلِّ وقطٍ"، و"وحلّأها حتى..."، أما الفاء فاستخدمها ليعبر عن السرعة والترتيب المباشر في تسلسل الأحداث في هذه القصة، من مثل قوله: "فأضحى" إذ إنه أسرع بالانتقال من جنوب الشيطين إلى قارات الستّار، ومنها أيضاً: "فأرسله"، "فمرّ النضيُّ"، "فعضّ بإبهام". وكل تلك الأفعال جاءت متتابعة متناوبة في حدوثها دلالة على السرعة والتسلسل المنطقي.

لقد جاءت ألفاظ هذا التشبيه جزلة دقيقة، ومتمكنة، أي أنها راسخة في مكانها، فجزالتها لأنها مُنْتَقاة من بين الألفاظ الشديدة الفصاحة، ودقيقة؛ لأنها تنقل المعنى كاملاً غير مجزوء، ومتمكنة؛ لأنها تقع في مكانها بغير اصطناع، إنه أسلوب أوس بن حجر ذلك الشاعر الفحل الذي بنى لغته وأسلوبه بشكل موجز ورشيق في التعبير وفضّ المعنى من خلال تعابيره المتضامّة النسيج.

النزعة القصصية:

إنه يحكي قصة هذه الحياة، وقد جربها وذاق من كأس المرارة والحلاوة، وهو بذلك يخْبرُها بود كبير واطمئنان وواقعية. يعرف أن اللون الأبيض لا يدوم، وكذلك اللون الأسود، فالحياة لا تبقى على

حالٍ واحدة ثابتة. وفي قصة هذا الحمار الوحشي، نجد أوساً يبتسم لهذه الحياة في إعراضها وإقبالها بين يديه، وبين يدي الآخرين ابتسامة هادئة تشي بالحب والرضى. يصور الكفاح في سبيل حياة أفضل وأبهى وأجمل من خلال هذه الحكاية عن حمار الوحش وصراعه من أجل البقاء.

لقد توافرت في هذا التشبيه جميع أركان القصة، فالشخوص هم: الحمار وأتانه، والصائد وسهامه، وقد كان لكل شخصية سمات خاصة وأدوارٌ وحكاية ساهمت في البناء القصصي لهذا التشبيه الواسع، إذ إن الحمار هو قائد هذا القطيع من الأتن يطردها ويقلبها كيف يشاء. وينقلها من مكان إلى آخر، ويحميها من ذلك الصياد "الشخصية الثانية" الذي أعد سهامه وجلس في "قترته" منتظراً هذا الحمار وقطيعه.

لقد استمد أوسٌ قصته من الواقع العربي الجاهلي، بيئة الصحراء والصيد، إذ اعتنى بتفاصيلها وجزئياتها، كما وضحنا سابقاً. كما بيّن لنا أوس هيئات وسمات ذلك الحمار، وتلك الأتان، وكذلك فصّل لنا السمات الجسدية والمعنوية التي اتصف بها ذلك الصيّاد الذي كان مُدَمِّراً، فصار "مُدَمَّراً".

ويأتي الحدث عنصراً فاعلاً في هذه الحكاية، إذ يبدأ هذا الحدث في "جنوب الشيطين" بلهو الحمار وشمّ المساوف، إلى أن يجف هذا المكان من المياه، وينشف فيه العشب، فينتقل الحمار وأتنه إلى مكان آخر هو "قارات السّتار" ظاناً أنه معشب مخضر، لكنه يصاب بالخيبة، ثم يأخذ بالتفكير والتأمل إلى أن يهديه تفكيره إلى مكان آخر فيه ماء وخضرة وحياة، إنه "عين غُمازة" فينطلق مسرعاً على ذلك المكان، إذ ضمرت الأتان وأصيبت بالهزال، وما أن يصل إلى تلك العين المليئة بالماء والخيرات، يفاجأ هذا الحمار بوجود صائد يكمن في "قتراته" يريد تدميره وقتله، وقد كان هذا الصياد بحالة مزرية، من التعب والعطش والفقر وتشقق اللحم – وكل ذلك وصفناه سابقاً – إلى أن ينحنى ذلك

الحمار نحو الماء مطمئناً ليشرب الماء، فيمهله الصياد، ثم يطلق سهماً قاتلاً باتجاهه، فيخطئه، ويشتد الحمار بالركض والهرب إلى مكان آمن، هو "منقطع الغَضْراء"، وبهذا ينجو الحمار من القتل والصيد.

أما العقدة الأولى فقد برزت عندما وقف على ذلك المرتفع متأملاً وناظراً حوله، ومندهشاً من هول المنظر والمفاجأة الشديدة، وأما العقدة الثانية، فتكمن بوصول ذلك الحمار إلى عين الماء ومد قوائمه ووجهه ليشرب الماء، فتكون المفاجأة بالصياد وسهامه نحو منحره.

وقد كان الحل الأول في تذكّر عين غُمازة والرحيل إليها، كما كان الحل الثاني في هرب ذلك الحمار ونجاته من ذلك الصياد، وهروبه إلى مكان آخر، مع بقاء عقدة الصياد بلا حلّ، حيث عَضّ على يديه ولهّف بشدة على ما حَلَّ به من خسران من فقد هذا الصيد الذي هو مصدر عيشه وطعامه الوحيد.

وقد وفّر الشاعر لقصته عنصري المكان والزمان اللذين فصّلنا فيهما القول، من حيث تعدد أماكن تجوال هذا الحمار، ومن حيث قسوة ذلك الزمن وأوقاته ودلالاته المختلفة.

الموسيقى والإيقاع:

جاء هذا التشبيه الواسع على وقع البحر الطويل، وقد ذكرنا بأن الطول النسبي للبيت الشعري قد ساعد الشعراء على التنفيس عما في مكنونات صدورهم، كما هو الحال في أفكار هذا التشبيه الذي يتحدث فيه الشاعر عن موضوع جاد ذي معانٍ غزيرة وإنسانية، فهو كأنما يجد في البحر الطويل مجالاً طويلاً ليعبر عن هذا الفكر العميق والشعور الدقيق حول قضايا الموت والحياة.

أما القافية، فقد جاءت متناسقة مع أحداث هذه القصة وشخوصها، إذ إنها تنتهي بروي حرف الفاء، وما فيه من تأفف يشابه حركة فم الحمار عند تحريكه شفتيه أثناء تقليبه للحقباء، وأثناء شمِّه لمباول الأتن، كما أنه مناسب لتلهف ذلك الصائد الذي تأفف، ولهّف جراء خسارته، فكانت شفتاه

تنفخان متضامتين، تخرجان ما في صدره من ضيق وحرج من هذا الموقف الصعبة "أف، أف، أف... الخ".

لقد اعتنى أوس عناية فائقة بموسيقى هذا التشبيه بما تفنن فيه من الموسيقى الداخلية من حيث استخدامه لصيغ لغوية مختلفة، ومنها تكرار بعض الألفاظ، كما في قوله: "يقلب قيدوداً"، ثم يقول: "يقلب حقباء"، وقوله: "صدّ بوجهه، كما صدَّ". ومنها أيضاً استخدام مشتقات لغوية ساهمت في إحداث إيقاعات موسيقية، مثل استخدامه لأسماء الفاعلين والصفات المشبهة، التي تتناوب في جرسها الموسيقي في إيقاع موسيقي داخلي عذب، من مثل قوله: "خائف، واقف، خالِف، عاطِف، شاسف، راصف، شارف، عازف... " الخ.

أما الصفة المشبهة فمن قوله: "أزب، أسود، أعجف"، لقد كان لصيغة "أفعل" إيقاعٌ موسيقي واضح المعالم، تضافر في إيقاعه مع إيقاع مع بقية المشتقات اللغوية.

كما نرى المحسنات البديعية تساعد في إبراز هذه الموسيقى، ففي هذه الأبيات ظهر الجناس "الناقص" في قوله: "يقلب، قيدوداً"، و"زحلفته الزحالف"، و"يقلب حقباء"، وفي قوله: "غارٍ وبارٍ"، و"لهّف لاهِف"، و"بجنبيه جنابين"، و"للحَين أحياناً"، و"صُباح، وصفيح، وجالَ وزالَ"، كما ظهر السجع في "صدّ، صَدَّ"، وفي "ثَأْد، وجَعْدٌ"، و"أعجف شارف"، و"غادٍ وبادٍ"، و"جالَ وزالَ".

وقد برزت ظاهرة هامة عند هذا الشاعر تمثلت في تكرار حرف بعينه في كل بيت، وتكرار حروف بعينها في كل أبيات التشبيه، فمن تكرار حرف بعينه في كل بيت، تكرار حرف القاف، في قوله: "يقلب قيدوداً، يقلب حقباء" في البيت الأول والثاني.

وفي البيت الثامن يكرر القاف ثلاث مرات "يقول، فوق، واقف" إن تكرار حرف القاف يبدو في أرجاء كثيرة من القصيدة وبشكل لافت للنظر، كما نراه يكرر حرف الحاء في البيت الخامس بشكل

لافت للنظر، "حلّأها، حتّى، أحنقت، الحالبين"، إنها موسيقى الحروف التي برع فيها أصحاب مدرسة الصنعة، ومنهم أوس بن حجر، إذ أشاع في هذا التشبيه موسيقى داخلية عذبة.

كما كان لتكرار حرف التشبيه "كأنّ" عشر مرّات بما فيها كأنّ الأولى "كأني كسوت الرحل" أثر في إشاعة موسيقى وإيقاع داخلي، إذ إن مثل هذا الحرف يظهر الحركة والغنّة داخل الأنف مما يشيع وجود نغمات متنوعة.

لقد حقق الشاعر "التكرار الصوتي" في موسيقى أبيات هذا التشبيه وفي قوافيه، إذ خلق من هذا التكرار بناءً موسيقياً عذباً متنوعاً، بما فعله من إكثار لتكرار حروف بعينها في أبيات تشبيهه التمثيلي الواسع.

إن استخدام الشاعر للأفعال التي بدأت بحرف الفاء، تشعرنا بالدفق الموسيقي المتتالي العذب، مثل قوله: "فأرسله، فمرّ، فعضّ، فما زال..." الخ، كذلك كان الأمر مع حرف الواو الذي يرتب تلك النغمات بشكل تشاركي وترتيبي وبعدٍ زماني، من مثل: "وخبَّ، وتوقدت، ولهّف، وجال، ولم يعكم...".

الموقف الرمزي والتأويلي:

كانت قصة حمار الوحش، ومعاناته في صراعه مع الطبيعة وقسوتها، ومع الصيّاد ومخاطره، ما هي إلا تعبير عن الصراع والمواجهة من أجل الحياة، وسبيل لُقوة الاحتمال، والوصول إلى الأماكن الآمنة بسهولة ويسر، وبذلك يكون وجود الحيوان جسراً يعبره الشاعر للحديث عن نفسه بعد أن يجعله معادلاً لناقته التي يركبها ويرحل عليها.

يرى عدد من النقاد الذين اختصوا بدراسة الشعر الجاهلي وقصصه وتشبيهاته التقاليد الشعرية العريقة لا تقبل التفسيرات الساذجة التي ترى الشاعر يريد أن يعبّر عن خبرته الدقيقة بأحوال حيوان

الصحراء، فالشعر أعمق من أن يكون – كما يرى أولئك النقاد – استعراضاً للمعارف. إذ إن الشاعر لا يشبه ناقته بحمار الوحش في سرعته وصلابته فقط؛ لأن قصة حمار الوحش تحمل معاني أخرى غير السرعة والصلابة، ففيها حكمة الحمار، وسداد رأيه وعزيمته، وإمرتِهِ وغيرته، وتعشقه ومعرفته[1].

كما يرى آخرون للتشبيه وظيفة عضوية هامة في شعر الإبل لها خطرها في فهم هذا الشعر، وأن هذه التشبيهات تكشف عن حقائق ما كانت لتكشف لنا لو أننا لم ننظر إلى هذه التشبيهات نظرة كلية متكاملة، إذ يعبر هذا التشبيه في شعر الإبل عن قضايا هامة في الفكر الجاهلي[2].

ولعلنا من خلال نظرة فاحصة لفكرة البيتين التاليين الذين جاءا في أعقاب هذا التشبيه، أي في ختام هذه القصيدة، نحدد إلى ماذا كان يرمز الشاعر من استخدامه حمار الوحش عندما شبه ناقته به، إذ يقول[3]:

ولــو كنــتُ فــي ريمــاس تحــرس بابــه	أراجيـــلُ أُحبـــوشٍ وأغْـــضَفُ آلِـــفُ
إذن لأتتنــــي حَيْــــثُ كنــــتُ منيتــــي	يَخُــبُّ بهــا هــادٍ لإثــريَ قــائفُ[4]

يتحدث الشاعر أوس بن حجر في ختام قصيدته، وتذيلاً على ذلك التشبيه الواسع الطويل المليء بالصراعات الدموية بالشقاء والمصادمات والمفاجآت، واليأس والفقر والعطش والهزال، يتحدث عن فكرة إنسانية وإيمانية راسخة في عقله، وهي قضية الإيمان بالقضاء والقدر، وبالموت الذي سيأتي حتماً، حتى لو كان مختبئاً في قصر منيع كقصر "ريماس" الذي يحرسه رجالٌ أقوياء من الأحباش وغيرهم، وتقف على أبوابه الحيّات السوداء والكلاب المسترخية.

---

(1) أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ص184.
(2) المرجع السابق، ص168.
(3) ديوان أوس بن حجر، ص74.
(4) ريماس: اسم قصر؛ أراجيل: رجال؛ الأحبوش: الحبش؛ الأسود: أراد به الحيّة، أو الثعبان؛ أغضف آلِفُ: كلب مسترخي الأذنين؛ يخبُّ: يسرع؛ الإثر: التبع؛ القائف: الذي يقفو.

لقد لخص هذان البيتان رمزية ذلك التشبيه التمثيلي الواسع، إذ إن صراع الحمار مع الحياة ومع ظروف الحياة القاسية، ومع الأعداء "الصيادين"، ما هو إلا صراع الشاعر مع هذه الحياة التي وجد فيها الطعم المر والطعم الحلو، وصادف المخاطر والموت أحياناً، وانجاه الإله منها أحياناً أخرى، إذ لم تحنْ بَعْدُ منيته، كما قال في البيت الثالث والعشرين من هذا التشبيه الواسع: "وللحَيْن أحياناً عن النفسِ صارفُ".

إن هذا المقطع الشعري لهو تكثيف لرمزية القصيدة والهدف الرئيس الذي أراد الشاعر إيصاله من هذا التشبيه التمثيلي الواسع، والله أعلم.

الخــاتمــة

اعتنى البلاغيون العرب القدماء والمحدثون بالتشبيه صبغاً بلاغياً هاماً، إذ تناولوه منذ فترات مبكرةٍ من تاريخ الأدب العربي، حيث تتبعنا هذا المصطلح البياني في كثير من المصادر والمراجع التي اختلفت في حديثها عنه من حيث تعريفه، ومن حيث أقسامه وأطرافه وأدواته، إذْ قَسَّموا هذا التشبيه إلى عدة أقسام ووضعوا لها عدة تعريفات، وضربوا عليها الأمثلة العديدة، وكان من أولئك البلاغيين من درس هذا الفن دراسة متأنية، كما فعل الإمام عبد القاهر الجرجاني، إذ امتاز بالذوق الرفيع وبالقدرة الفائقة على إدراك حقيقة التشبيه وأغراضه وبلاغته.

كما اختلف القدماء في تعريف التشبيه التمثيلي، وخلطوا بين التشبيه والتمثيل، إذ ألبس عليهم ما جاء من تعريفاتٍ في معاجم اللغة، فقال بعضهم بأن التشبيه هو نفسه التمثيل، لكن الحقيقة كما بيّنها عبد القاهر الجرجاني بأن التشبيه أعمّ من التمثيل، وهو نمط تشبيهي يعتمد على وجه الشبه المنتزع من متعدد، ويأتي في موضعين؛ أحدهما في ابتداء الكلام، وثانيهما بعد تمام المعنى لإيضاحه وتقريره في النفوس.

وتعددت أنماط التشبيه التمثيلي وتسمياته في كتب النقاد والبلاغيين القدامى والمحدثين، فكان منه الموجز البسيط، ومنه الزخرفي والمركب، والضمني، والواسع، الذي أطلق عليه القدماء والمحدثون تسميات مختلفة؛ كالإطناب، والتخلص، والاستطراد، والمستطرد، والتصويري، والقصصي، وما إلى ذلك من تسميات، التي ما هي في الواقع إلا تشبيهات تمثيلية واسعة.

لقد كان لهذه التشبيهات التمثيلية الواسعة حضور كبير في الشعر الجاهلي، لا سيما عند أصحاب مدرسة الصنعة، وعلى رأسهم أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى والأعشى، والنابغة

الذبياني، ولبيد بن ربيعة الذين أخذوا يُغيّرون في مجرى الشعر الجاهلي نحو مسار جديد، إذ وقف أصحاب تلك المدرسة أمام أعمالهم الفنية يعيدون النظر فيها، يجوِّدونها، ويهذبونها من خلال اتخاذهم التشبيه التمثيلي الواسع وسيلة من وسائل إبراز طاقاتهم ومواهبهم الفنية الراقية، إذ يوسعون ويمددون في تلك التشبيهات ليحققوا رؤاهم وأفكارهم من خلالها.

وقد تعددت أنماط هذا التشبيه الواسع عند أولئك الشعراء، فكان منه ما استُخدم فيه الأداتان "كأنّ والكاف"، ومنه الذي حذفت منه الأداتان، وهنا يظهر نمط، أو نوع أُطلق عليه عدة تسميات كان أبرزها اسم "التشبيه الدائري"، الذي ما هو إلا تشبيه بليغ مقلوب، استُخدم فيه صيغة خاصة من "ما" و"أفعل" التفضيل.

كما تعددت مصادر هذه التشبيهات الواسعة، فكان منها ما هو منتزع من مصادر طبيعية محيطة بالشاعر في البر والبحر والنهر ومن الشجر، ومنها الحيواني الأليف والمفترس، كالحمار الوحشي والثور الوحشي، والعقاب، والذئب، والنّعامة، والظبيّ، وغيرها من تلك الحيوانات.

كما جاءت المصادر من الإنسان، ومن صفاته وأدواته وصناعاته، كما في قصص التاجر والراهب والمرأة الثكلى والسّانية والسفينة، وغير ذلك من المصادر التي جاءت في محورين أساسيين، هما محور الإنسان ضمن تمثيلين أحدهما للرجل وآخر للمرأة، ومحور للحيوان ضمن تمثيلين أيضاً، أحدهما للناقة وآخر للحصان.

فقد كان الرجل نهراً في عطائه، وكانت المرأة درة في صفائها وبياضها وجمالها، وكانت الناقة حماراً وحشياً قوياً سريعاً يفلت من أيدي الصيادين ويفوز بالنجاة من محاولات القتل والتدمير.

وحمل هذا التشبيه الواسع مجموعة من المقومات والدلالات والايحاءات من أبرزها التوسع في وصف المشبه به، ضمن أبيات شعرية قد تطول وقد تقصر، وكان اهتمام بعناصر الحركة والصوت

واللون بشكل واضح ومؤثر، وبدلالات فنية غاية في التعبير والجمال. وكان الحرص على إظهار التفاصيل والجزئيات الدقيقة مقوماً، بل سمة بارزة من سمات هذا التشبيه، وفضلاً عن إبراز عنصري المكان والزمان، وما لهما من إيحاءات مهمة داخل هذا التشبيه بلغة رصينة ودقيقة وجزلة فيها الكثير من التجسيد والإيحاء، عبر نزعة قصصية مشوّقة، تحققت فيها عناصر القصة جميعها؛ من شخوص، وأحداث وصراع، وعقدة وحلّ.

وحفلت تلك التشبيهات الواسعة بالموسيقى والإيقاع، إذْ حرص أولئك الشعراء على إضفاء أجواء شعورية ونفسية، ودفق موسيقي تمثّل في تنويعهم في الموسيقى الداخلية بتكرار ألفاظ وحروف بعينها، وباستخدام فنون بديعية كالسجع والجناس، حتى خرجت تلك التشبيهات لوحات فنية ذات دلالات رمزية موحية.

وحتى تتضح الصورة وتنجلي أهمية هذا التشبيه التمثيلي الواسع وما يحققه من جماليات فنية، قمت بتحليل فني جمالي لثلاثة نماذج شعرية ضمن محوري الإنسان والحيوان، إذ كان الشنفرى ذئباً جائعاً لواه القوت في تلك التنائف القاسية الجافة، وكانت محبوبة المسيب بن علس المالكية في بهجتها كجمانة البحري (الدرّة) الثمينة النفيسة. وكانت ناقة أوس بن حجر التي تضيء كالجمر، في قوتها وسرعتها ونجاتها من الموت كذلك الحمار "الأحقب القارب" الذي كان صلباً قويا، خاض الصعاب وتحدى الطبيعة والصيّاد المدمّر، وفاز بالنجاة هو وأتنه.

لقد تبين لنا من خلال تحليل تلك النصوص أن الشعراء قد وضعوا الكثير من طاقاتهم حتى أخرجوا تشبيهات نابضة بالحياة مليئة بالمشاهد والمشاعر والأحاسيس والرموز بطرق فنية راقية، وفرت لتلك النصوص هذا الخلود الدائم.

لقد كان التشبيه التمثيلي الواسع علامة الجودة والأصالة في محطات البيان العربي الجاهلي؛ إذ إنّ له خصوصية، ورمزية تحتاج منّا إلى فهم وتعمق في حياة أولئك الجاهليين المعقدة، على عكس ما اعتقد كثير من دارسي هذا التشبيه من حيث اعتباره استطراداً وانفكاكاً عن النص الأصلي، إذْ وصفوه بعدم التماسك، متناسين أن هؤلاء الشعراء هم من أرسوا قواعد الشعر العربي، وهم مؤسسوه، بل إنهم هم أهل اللغة وأساس تشكيل الصياغات الشعرية المكتملة الناضجة التي عبّرت عن حياة مليئة بالصراعات والأحداث.

كما أنهم يحكمون على هذه التشبيهات من منظورهم الخاص، دون النظر إلى طبيعة حياة أولئك العرب القدماء، وظروفهم، وطبيعة تفكيرهم، ونمط معيشتهم، إذ لكل عصر نمطه المعيشي واتجاهاته ورؤاه التي يوظف الشاعر من خلالها ما يشاء من طرقٍ للتعبير عن تلك المواقف والمشاعر والأفكار.

لقد كان التشبيه التمثيلي الواسع وما يزال مجالاً رحباً للدراسة والتحليل وإبراز جمالياته وتحليل رموزه، والاستفادة من المعلومات الوفيرة التي يوفرها حول طرق معيشة العرب في العصر الجاهلي، وكذلك ما يحمله من مفردات ومصطلحات في عدة مجالات من تلك الحياة القديمة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القرآن الكريم.

1. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، د. ت.

2. ابن أبي الإصبع، زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد، بديع القرآن، تحقيق: حفني شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

– تحرير التحبير، ط2، تحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1995.

3. الأصفهاني، أبو الفرج (1959)، الأغاني، تحقيق: عبد الستّار فرّاج، دار الثقافة، بيروت.

4. الأصمعي، عبد الملك بن قريب (1963)، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر.

5. الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (1993)، شرح المعلقات السبع الجاهليات، ط2، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة.

6. الأنباري، كمال الدين أبو البركات (1959)، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مطبعة المعارف، بغداد.

7. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (1991)، إعجاز القرآن، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت.

8. البغدادي، عبد القادر (1988)، شرح أبيات المغني، تحقيق عبد العزيز رباح، ط2، دار المأمون للتراث.

9. التبريزي، ابو زكريا يحيى بن علي، شرح القصائد العشر المذهبات، ط4، ضبط وشرح وتقديم عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، د. ت.

10. التنوخي، زين الدين أبو عبد الله محمد (1960)، الأقصى القريب في علم البيان، مكتبة الخانجي، القاهرة.

11. ثعلب، أبو العباس (1948)، قواعد الشعر، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة البابي الحلبي.

12. الجاحظ، أبو عثمان، عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، دار الجيل، بيروت، د. ت.

13. الجرجاني، عبد القاهر (1982)، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، د. ت.

– أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

14. الجرجاني، محمد بن علي (1981)، الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة، د. ط، تحقيق: عبد القادر حسين، دار النهضة، القاهرة.

15. الحصري، أبو إسحاق إبراهيم القيرواني (1953)، زهر الآداب وثمار الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر.

16. الدسوقي، محمد بن أحمد، حاشية الدسوقي على شروح التلخيص، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، د. ت.

17. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى (1990)، حياة الحيوان الكبرى، ط1، وضع هوامشه وقدّم له: أحمد حسن سبح، دار الكتب العلمية، بيروت.

18. ديوان الأعشى (1950)، ميمون بن قيس، تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر.

19. ديوان امرئ القيس (1989)، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت.

20. ديوان أوس بن حجر (1960)، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

21. ديوان البحتري (1963)، أبو عبادة الوليد بن عبيد، تحقيق: حسن الصيرفي، دار المعارف، مصر.

22. ديوان بشار بن برد (1996)، شرح: حسين حموي، دار الجيل، بيروت.

23. ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي (1972)، ط2، تحقيق: عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

24. ديوان أبي تمّام، تحقيق: محمد عبد عزام، ط2، دار المعارف، مصر، د. ت.

25. ديوان تميم بن مقبل العجلاني (1995)، تحقيق: عزه حسن، دار الشرق العربي، بيروت.

26. ديوان الحادرة (1969)، ط2، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.

27. ديوان حميد بن ثور الهلالي، محمد يوسف نجم (1995)، دار صادر، بيروت.

28. ديوان الخنساء (1988)، تماضر بنت عمرو، شرحه: أبو العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط1، دار عمار.

29. ديوان دريد بن الصمّة الجشمي (1981)، جمع وتحقيق: محمد البقاعي، دار قتيبة، بيروت.

30. ديوان ذو الرُّمّة.

31. ديوان ابن الرومي، شرح: أسامة حيدر، دار الجيل، بيروت، 1998.

32. ديوان زهير بن أبي سلمى (1980)، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديد، بيروت.

33. ديوان سحيم عبد بني الحسحاس (1950)، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية.

34. ديوان الشماخ بن ضرار (1977)، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر.

35. ديوان الشنفرى الأزدي (2003)، تحقيق: محمد نبيل الطريفي، دار الفكر العربي، بيروت.

36. ديوان طرفة بن العبد (1980)، دار صادر، بيروت، د. ط.

37. ديوان عبيد بن الأبرص (1975)، ط1، تحقيق: حسين نصار، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة.

38. ديوان عدي بن زيد العبادي (1965)، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد.

39. ديوان علقمة الفحل (1969)، شرح الأعلم الشنتمري، ط1، تحقيق: لطفي الصقّال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب.

40. ديوان عمر بن قميئة (1965)، ط1، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات العربية.

41. ديوان لبيد بن ربيعة (1962)، حققه وقدم له: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.

42. ديوان المتلمس الضبعي (1970)، تحقيق وشرح: حسن الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.

43. ديوان المتنبي، أحمد بن الحسين (1980)، شرح وتحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.

44. ديوان المثقب العبدي (1997)، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، ط2.

45. ديوان النابغة الذبياني (1977)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة.

46. ديوان الهذليين (1965)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

47. الرازي، فخر الدين (2004)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار صادر، بيروت.

48. الرمّاني، أبو الحسن علي بن عيسى (1968)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر.

49. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، ط1، تحقيق: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

– أعجب العجب في شرح لامية العرب (1987)، تحقيق: محمد إبراهيم حوّر، ط1، مطبعة سعد الدين، دمشق.

50. الزوزني، الحسين بن أحمد (1985)، شرح المعلقات السبع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

51. السُّبكي، بهاء الدين (773هـ)، عروس الأفراس في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداوين ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.

52. السدوسي، أبو فيد مؤرج (2010)، شعر الشنفرى الأزدي، ط1، تحقيق وتذييل: علي ناصر غالب، دار الحامد للنشر والطباعة، عمان.

53. السكاكي، يوسف بن أبي بكر (1983)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.

54. شعر المسيب بن علس (1994)، جمعه وحققه ودرسه: أنور أبو سويلم، ط1، منشورات جامعة مؤتة، الأردن.

55. الشنفرى (1964)، نشيد الصحراء لشاعر الأزد، شرح وتحقيق: محمد بديع رجب، دار مكتبة الحياة، بيروت.

56. الشهاب الحلبي، محمود بن سليمان (1980)، حسن التوسل إلى صناعة الترسّل، تحقيق: أكرم يوسف، بغداد، دار الحرية.

57. الضبيّ، المفضل (1964)، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط3، دار المعارف، القاهرة.

58. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (1985)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة. وتحقيق: طه الجابري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956.

59. أبو عبيدة، معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تعليق: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، مصر، د. ت.

60. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (1952)، الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، ط2، مطبعة الحلبي.

61. العلوي، المظفّر، نضرة الإغريض في نُصْرَة القريض، ط2، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، د. ت.

62. العلوي، يحيى بن حمزة (1982)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، د. ط، دار الكتب العلمية، بيروت.

63. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (1998)، القاموس المحيط، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت.

64. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (1963).

– تأويل مشكل القرآن (1981)، ط3، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة.

– الشعر والشعراء (1966)، نسخة دار المعارف، تحقيق: أحمد شاكر، مصر، وعالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، 2003.

– عيون الأخبار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

65. قدامة بن جعفر (1987)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة.

66. القُرَشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبط وزاد في شرحه: علي البجاوي، 1290هـ.

67. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد (1966)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار تونس للنشر، تونس.

68. القزويني، أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن الخطيب (1991)، كتاب الإيضاح لتلخيص المفتاح، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة.

69. القيرواني، أبو الحسن بن رشيق (1981)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت.

70. ابن المبارك، محمد (1999)، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح: محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت.

71. المبرد، ابو العباس محمد (2003)، الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمد أبو الفضل والسيد شحاته، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

72. المدني، علي بن أحمد ابن معصوم (1968)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هاني، مكتبة العرفان، كربلاء، العراق.

73. المرزباني (1982)، معجم الشعراء، تصحيح كرنكو، مكتبة القدسي.

74. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت.

75. ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة البابي الحلبي، مصر، د. ت.

76. ابن ناقيا، أبو القاسم البغدادي (1968)، الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: عدنان زرزور، ومحمد رضوان الدّاية، المطبعة العصرية، الكويت.

77. النويري، شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.

ثانياً: المراجع

1. استيتية، سمير (2003)، منازل الرؤية، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان.
2. إسماعيل، عز الدين (1972)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت.
3. البطل، علي (1981)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط2، دار الأندلس.
4. البهبيتي، نجيب (1982)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، المغرب.
5. الجارم، علي، ومصطفى أمين (1966)، البلاغة الواضحة، ط5، دار المعارف، مصر.
6. الجبوري (1981)، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، الدوحة، قطر.
7. الجندي، علي (1952)، فن التشبيه، ط1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
8. حاوي، إيليا (1967)، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

   – الأخطل في سيرته ونفسيته، وشعره، دار الثقافة، بيروت (1979).
9. الحتِّي، حنا نصر (2007)، الناقة في الشعر الجاهلي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.
10. حجازي، محمد (2002)، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
11. الخالدي، صلاح (1983)، نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، ط1، مطبعة حطين، عمان.
12. خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك، ط2، دار المعارف، مصر، د. ت.
13. خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ط1، دار غريب، القاهرة، 1982.

    – ذو الرمّة شاعر الحب والصحراء، دار الكتاب العلمي، بيروت، د.ت.
14. خليل، أحمد محمود (1996)، في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق.

15. الرّباعي، عبد القادر (1984)، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ط1، دار العلوم، الرياض.

- الطير في الشعر الجاهلي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (1988).

16. رومية، وهب (1996)، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة، الكويت.

17. الزواوي، خالد (2000)، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ط1، مؤسسة حورس، الإسكندرية.

18. أبو زيد، علي (1981)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة.

19. سليم، أمينة محمد (2000)، فن التشبيه بين النظرية والتطبيق، دراسة في ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، ط1، الدار المصرية، الإسكندرية.

20. سليمان، سليمان محمد (2005)، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

21. أبو سويلم، أنور عليان (1983)، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

- المطر في الشعر الجاهلي، ط1، دار عمار، عمان (1987).

22. أبو شوارب، محمد، وأحمد المصري (2006)، قطوف بلاغية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية.

23. شيخون، محمود السيد (1981)، نظرات في التمثيل البلاغي، مكتبة الكليات الأزهرية.

24. الصفدي، مطاع، مؤسسة الشعر العربي، شركة خياط للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.

25. الضامن، حاتم (1987)، شعراء مقلّون (جمع وتصنيف)، عالم الكتب، بيروت.

26. ضيف، شوقي (1960)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، القاهرة.

- العصر الجاهلي، ط8، دار المعارف، القاهرة، (1977).

27. عباس، فضل حسن (2007)، أساليب البيان، ط1، دار النفائس، عمان.

28. عبد الرحمن، إبراهيم (1995)، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة.

29. عبد الرحمن، نصرت (1982)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، ط2، مكتبة الأقصى.

30. عدس، محمد عبد الرحيم (1995)، فن الإلقاء، ط1، دار الفكر، القاهرة.

31. أبو العدوس، يوسف (2010)، التشبيه والاستعارة، ط2، دار المسيرة، عمان.

32. عطية، مختار (2004)، علم البيان، وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية.

33. العقاد، عباس محمود (2007)، اللغة الشاعرة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

34. عكاوي، إنعام فوال (1992)، المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

35. عمايرة، منصور (2008)، بناء الزمن والفضاء في الرواية العربية المعاصرة، ط1، د. د.

36. الغنيم، عبد الله (1998)، كتاب اللؤلؤ، دار البشائر الإسلامية، الكويت.

37. فضل، صلاح (1987)، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

38. فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، د. ت.

39. الفيل، توفيق (1979)، فن قضايا النقد والبلاغة، ط1، مكتبة نهضة الشرق.

40. قاسم، عدنان (1988)، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ط1، مكتبة الفلاح، الكويت.

41. قطب، سيّد (2003)، النقد الأدبي، أصوله ومذاهبه، ط8، دار الشروق، القاهرة.

42. لاشين، عبد الفتاح (2000)، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة.

43. مبروك، مراد عبد الرحمن (1998)، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية.

44. مختّار، أحمد (1976)، دراسة في الصوت اللغوي، د. ط، مطابع سجل العرب.

45. المرازيق، أحمد (2009)، جماليات النقد الثقافي، ط1، دار الفارس للنشر، عمان.

46. المراغي، أحمد (1982)، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

47. مطلوب، أحمد، وكامل البصير (1982)، البلاغة والتطبيق، ط1، وزارة التعليم العالي، العراق.

48. مطلوب، أحمد (1975)، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت.

– (1996)، معجم المصطلحات البلاغية، ط2، مكتبة لبنان.

49. المعيني، عبد الحميد (2012)، اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي، ط1، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام ونادي تراث الإمارات، أبو ظبي.

50. أبو موسى، محمد (1980)، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة.

51. النوتي، زكريا (2001)، الذئب في الأدب العربي، إيتراك للنشر، القاهرة.

52. النويهي، محمد (1960)، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر.

53. الهاشمي، السيد أحمد (1960)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، القاهرة.

54. هلال، أحمد هنداوي (2003)، أدوات التشبيه في لسان العرب لابن منظور، دارات بلاغية تحليلية، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة.

55. هلال، محمد غنيمي (1973)، النقد الأدبي الحديث، د. ط، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت.

56. يوسف، حسني عبد الجليل (1998)، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

57. يوسف، حسني عبد الجليل (2006)، علم البيان بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

58. اليوسف، يوسف (1985)، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت.

ثالثاً: المجلات

1. البستاني، بتول "وميلاد مولى" (2010)، تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى، دراسة في الصورة، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، م17، العدد 1.
2. زنيبر، أحمد (2006)، المكان في العمل الفني قراءة في المصطلح، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى.
3. القرعان، فايز (1997)، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م15، ع1.
4. المعيني (2007)، رؤية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلس جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، م15.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

1. البدري، محمد (2002)، الحكاية في تشبيهات الجاهليين، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى.
2. بني عيسى، عائشة (2009)، تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة اليرموك.
3. المساعفة، ناصر (2001)، التشبيه الملحمي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية.
4. الملا، صلاح (1991)، فن التشبيه في شعر البحتري (284هـ)، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية.
5. الموسى، آسيا أحمد (2001)، التشبيه في شعر العذريين، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، مركز الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية.

خامساً: التراجم

1. غريناوم، غوستاف (1959)، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: إحسان عباس وآخرون، دار مكتبة الحياة، بيروت.
2. كبستر، جوزين (2003)، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: حسن احماقة، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
3. كروتشه، بندتو (1947)، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.
4. هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي، د. ت.
5. ياكوبي، ريناتا (2005)، دراسات في شعرية القصيدة الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن.